SUONI PROGRESSIVI E DINTORNI, CONTAMINAZIONI E ORIZZONTI APERTI

PROG MUSIC

PROG ITALIA

STONEMUSIC.IT

GLEB KOLYADIN
PROG, JAZZ E MUSICA CLASSICA

STEVEN WILSON
THE HARMONY CODEX

AMBOY DUKES
L'ALTRA FACCIA DI TED NUGENT

NICK MASON
POMPEI DAY & NIGHT

OPUS AVANTRA
BOX COLLECTION

GENESIS 1973·2023 SELLING ENGLAND BY THE POUND

AVIATIONS
PROG FROM BOSTON

MORAZ BRUFORD
1983·1985

★ STEVE ROTHERY ★ IL BACIO DELLA MEDUSA ★ I VIAGGI DI MADELEINE ★ FRIPP & ENO ★ KRAFTWERK ★ ACQUA FRAGILE ★ FLOWER KINGS ★ YES ★ KODIAK EMPIRE

BIMESTRALE ✶ #50 ✶ € 9,90
30050
9 772039 649369
P.I. 20-9-23 ✶ OTTOBRE-NOVEMBRE

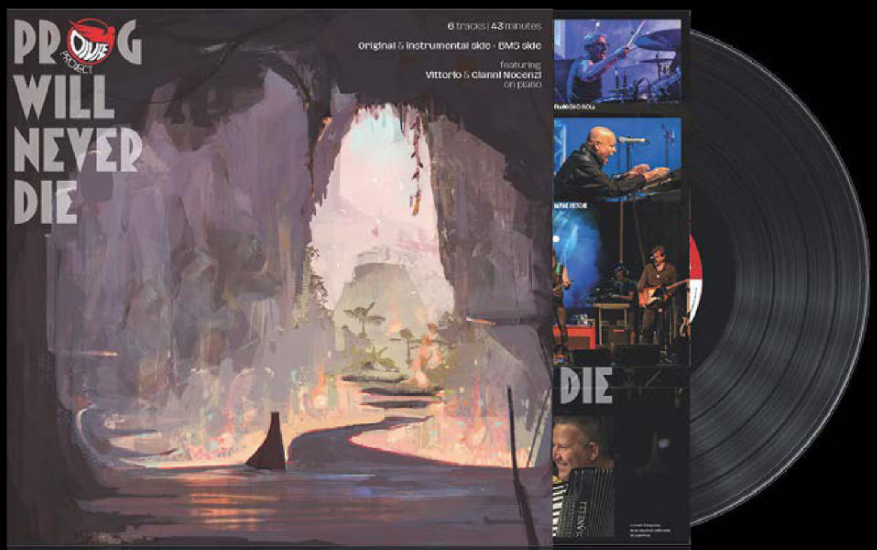
TARIFFA R.O.C. POSTE ITALIANE S.P.A. – SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE – AUT. MBPA/LO – NO/149/A.P./2016 ART. 1 COMMA 1 – S/NA.
AUT 17,50 € - BE 18,50 € - LUX 15,20 € - F + PM € 23,50 F + € 25,20 PM - ES 14,20 € - PT (CONT.) 15,00 € - CH TEDESCA 17,5 CHF - CH TICINO 16,5 CHF - OLANDA 18,00 €

Sprea EDITORI

NON PERDERE LA
RIPUBBLICAZIONE IN
FORMATO CD DI

BANCO DEL MUTUO SOCCORSO 13

L'ultima avventura con Francesco
Di Giacomo, un album imperdibile!



IL NUOVO
ALBUM DEI

DIVAE PROJECT PROG WILL NEVER DIE

Con Vittorio e Gianni Nocenzi
del BMS

PROG ROCK ITALIA
Il meglio del Progressive Italiano

La più importante e prestigiosa collana del **Progressive Rock Italiano**.
Cerca le ripubblicazioni dei grandi capolavori rimasterizzati dai nastri analogici,
con artwork originale. Vinile 180g.

UNIVERSAL
UNIVERSAL MUSIC GROUP

WELCOME

F. DESMAELE

Mio "fratello" **Francesco Coniglio** non ce l'ha fatta, nonostante l'editoriale del numero 49 di **«Prog Italia»** tentasse di esorcizzarne la quasi inevitabile scomparsa. Il 6 luglio ha lasciato fisicamente il mondo. Il mio dolore è più profondo di quanto mai riuscirò ad esprimere, pubblicamente e privatamente, persino a me stesso. E in più c'è da affrontare la mancanza dell'amico, che si ripropone nella consuetudine quotidiana, fatta anche di un percorso creativo comune. Il dolore può essere lenito dal trascorrere del tempo, la mancanza rimane…

Francesco Coniglio e i Divae Project

Già, nonostante io lo prendessi in giro per il suo amore dichiarato verso alcune "zone" del pop, che onestamente aborro (tanto per citare un verbo che il suo amico Giampiero Mughini ha portato alla ribalta televisiva), come Shakira, Francesco mi ha seguito in tutto il percorso artistico legato all'idea **Divae Project**. È stato il primo ad ascoltare ogni provino, persino quelli di un album ancora non uscito come NIENTE CARTOLINE DAGLI ANNI 70 (sarà pubblicato nel corso del 2024). Innamorato di questo lungo viaggio all'interno di un rock senza preconcetti, Francesco sarebbe stato in prima fila in ogni evento di questo progetto, ma non ha fatto in tempo, anche se per me ci sarà sempre. Io invece ho fatto in tempo a fargli ascoltare le versioni definitive dei brani che arricchiscono STRATOSFERICO & OTHER STORIES, versione Cd dell'album edito nel 2021, che ha trenta minuti di musica in più. Presentazione il 23 settembre al Music Day di Roma. Caro Francesco non ho fatto in tempo a dirti che per questa occasione ho deciso, insieme a Francesco Pozone del Music Day, di pubblicare un 45 giri dei DP in memoria di **John Wetton**, 300 copie numerate. Contiene tre composizioni dal Cd, quindi per la prima volta in vinile, tra cui *After The War* degli Asia, scritta da Wetton e **Geoff Downes**. Caro Francesco ti avrei voluto con me a presentarlo perché sei stato il primo a credere in questa operazione. Sono sicuro che ci sarai ugualmente… non farmi altri scherzi.

Ottobre: 7, Mogliano Veneto (TV) – 14 Legnano (MI) – 20 Trento – 21 Cascina (PI) / Novembre: 4 Potenza – 5 Napoli.

Francesco Coniglio e Le Orme

Lui amava **Le Orme**. Sognava sempre la riappacificazione del trio storico **Tagliapietra-Dei Rossi-Pagliuca**. Me lo chiedeva quasi ogni mese, sapendo del mio rapporto personale con la band. Eri presente quando organizzavo a Roma i loro concerti, prima ancora dell'uscita dell'album **Il FIUME**, guarda caso al Palladium con i vecchi **Divae**. Ti ripetevo sempre che non era possibile. Tu, per niente convinto, proseguivi dicendo: "Provaci di nuovo, non si sa mai". Al che io, magari mentre preparavo il caffè, ti rispondevo ridendo e alzando la voce: "A' FRANCE', NUN SE PO FA. SAREBBE PIÙ FACILE CHE VENISSE SHAKIRA A SONÀ A CASA TUA".

After The War è il primo 45 giri dei Divae Project.

Caro Francesco avrei voluto dirti che il nostro **«Prog Italia»** sarà media partner del tour **Le Orme & Friends**, che con questa denominazione vedrà alcuni componenti del gruppo tornare insieme per un disco (doppio Lp-triplo Cd, uscita 13 ottobre) e un lungo tour. L'ultimo? Possibile! Nel terzo Cd ci saranno *Tango zoppo* e *La città sottile* del BMS, con Gianni Nocenzi ospite, tratti da PROG WILL NEVER DIE dei DP (pubblicato da Universal/Progressivamente il 23 giugno 2023).

E alcune date, per ora al Teatro dei Marsi di Avezzano (26 gennaio 2024) e quella romana, ancora da definire (probabilmente entro la fine del 2023), saranno aperte dai nostri Divae Project, che suoneranno pure un brano che ti sarebbe piaciuto moltissimo. Quale? Ma se te lo dico che sorpresa sarebbe? Vedrai, rimarrai contento…

Ciao amico mio…

Come sempre la musica degli artisti presenti in questo numero la potete trovare sul mio canale Spotify.

Buon ascolto.
Guido Bellachioma
bellak@alice.it • www.progressivamente.com

STONEMUSIC.IT

TROVI I SUONI DI PROG ANCHE SUL WEB

OGNI GIORNO SU **STONEMUSIC** TANTI CONTENUTI **ESCLUSIVI** E UNA COMMUNITY DI **1 MILIONE** DI APPASSIONATI DI ROCK COME TE! **TI ASPETTIAMO!**

WWW.STONEMUSIC.IT

SOCIAL

STONEMUSIC.IT

IL PENSIERO VIOLA

di Viola Nocenzi

La musica batte le mani
mentre ride
lecca la sabbia
incrocia
cerchi e ulivi.
È Dio quando dorme
e come i gatti di Roma
sa già tutto.

Viola Nocenzi

SOMMARIO

#50 · PROG ITALIA

5 STEVEN WILSON
THE HARMONY CODEX

12 COVERSTORY GENESIS 1973-2023
SELLING ENGLAND BY THE POUND

36 IL BACIO DELLA MEDUSA
IMILLA: una donna in chiaroscuro

42 I VIAGGI DI MADELEINE
Seguendo rotte inesplorate

44 NICK MASON
Pompei day & night

52 AMBOY DUKES
Viaggio al centro della mente

58 KODIAK EMPIRE
La nuova Australia prog

61 OPUS AVANTRA
Sospesi tra memoria e futuro

66 MORAZ-BRUFORD
Ballando da soli

74 ACQUA FRAGILE
MASS MEDIA STARS

80 AVIATIONS
Tecnica e cuore da Boston

84 FRIPP & ENO/KRAFTWERK
Un tuffo nelle memorie rock

91 GLEB KOLYADIN
Prog, jazz e musica classica from Russia

98 FLOWER KINGS
Tanti anni dopo...

102 STEVE ROTHERY
Intervista

108 YES
A-Z: TALES FROM TOPOGRAPHIC OCEANS

Prova la tua rivista anche in digitale

ABBONATI ALLA VERSIONE DIGITALE

SOLO PER PC E MAC
A SOLI 14,90 €

DURATA ABBONAMENTO 1 ANNO
www.sprea.it/digital

PROG SARÀ IN EDICOLA OGNI 20 DEI MESI DISPARI

Prog è una rivista a basso impatto ambientale.

Certificato PEFC
Questo prodotto è realizzato con materie prime da foreste gestite in maniera sostenibile e da fonti controllate
www.pefc.it

Stampata su carta HOLMEN
con fibra vergine proveniente da foreste sostenibili
holmen.com/paper

…OVVERO DELL'IMPOSSIBILITÀ DI ESPRIMERSI… NON È FACILE PARLARE DELLA MUSICA DI **STEVEN WILSON**: LE SUE SFACCETTATURE SONO TANTE E TALI DA ABBAGLIARE ANCHE UN ASCOLTATORE NAVIGATO. THE HARMONY CODEX È IL SUO NUOVO ALBUM SOLISTA.

THE HARMONY CODEX

Testo: **Marco Olivotto**

HAJO MUELLER

La personalità dell'autore è divisiva come quella di molti grandi artisti, e gli aggettivi attribuiti al suo lavoro spaziano da "sublime" a "insopportabile". La polarità che talvolta caratterizza i giudizi di chi segue la musica progressive non aiuta a mediare.

Per questo motivo, mi pare coerente affrontare il suo nuovo album THE HARMONY CODEX (28 settembre 2023) senza il timore di essere, a mia volta, divisivo. Una recensione puramente estetica non renderebbe giustizia alla musica. Preferisco partire a monte, perché è impossibile analizzare quest'opera senza cercare di afferrare la visione del suo autore.

Mettiamo da parte la storia, peraltro fondamentale, dei **Porcupine Tree**. La menzione è funzionale solo alla pausa intercorsa tra il 2009, dopo la pubblicazione di THE INCIDENT, e il 2021, quando venne annunciata la *reunion*, tuttora in atto. È evidente che la carriera solista di Wilson non avrebbe avuto gli stessi esiti senza l'esperienza maturata nel gruppo da lui stesso fondato. La sua uscita dal progetto ne cessò di fatto l'attività, che non avrebbe avuto senso proseguire in sua assenza. Inoltre, è probabilmente la chiave che permette di comprendere la sua parabola artistica solista, tra INSURGENTES (2008) e THE FUTURE BITES (2021): sei album esemplari, ora stanno per diventare sette con THE HARMONY CODEX.

La produzione di Wilson suggerisce, più di altre, di soffermarsi su un problema non secondario: ogni artista degno di questo nome, e in particolare un musicista, sperimenta sulla propria pelle una forma di schizofrenia che si manifesta nella divisione tra travestimento e personalità. Cerco di spiegarmi con un esempio.

Quando il giovane **Peter Gabriel** usciva sul palco dei **Genesis** mascherato da vecchio in *The Musical Box*, recitava un ruolo o stava realmente esprimendo se stesso? Probabilmente si trattava di un delicato mix delle due cose, ma il pubblico evidentemente gradiva la stranezza, la novità. Ecco quindi apparire negli anni la testa di volpe, il costume da Britannia, il giubbetto di cuoio di Rael, i bubboni degli slippermen. Nulla da obiettare, se non che l'intuizione geniale si trasforma necessariamente in uno stilema, a un certo punto, perché il pubblico si aspetta una coerenza con il passato. In caso contrario, scatta lo stigma dell'irriconoscibilità.

Il peggiore incubo di qualsiasi artista è quello di vedere il consenso del pubblico contrarsi nel tempo. Fare scelte conservative, pur nel necessario progredire, è istintivo. Gli artisti che possono permettersi di cambiare faccia radicalmente ogni volta che lo desiderano si contano sulle dita di una mano. Solo chi arriva a essere un'icona può permettersi di cancellare la propria immagine pregressa, e pochissimi ci riescono.

L'impressione è che l'unico modo per comprendere a fondo la musica di Steven Wilson sia guardare direttamente al centro della crepa che divide *ciò che si è* da "ciò che si mostra". Per chiudere il cerchio: Gabriel, nel corso della sua carriera solista, non ha indossato mai più un travestimento, con l'unica eccezione del famoso trucco da scimmia che lo accompagnò nel tour del quarto album (PETER GABRIEL/SECURITY, 1982). Ma *Shock The Monkey*, che lo ispirò, narrava molto dell'uomo, come le biografie ufficiali testimoniano. Non vale la pena di approfondire storie già note, ma è necessario evidenziare un dato essenziale: Gabriel si truccava da scimmia perché ERA la scimmia. La sua non era affatto una finzione scenica.

Se trasportiamo questo concetto sul piano musicale, nasce il dilemma: un artista, in particolare un compositore, deve decidere quanto rimanere fedele a se stesso. Da sempre credo che un artista che non provi l'urgenza di sondare in profondità la natura della sua creatività non sia un artista. Finge di esserlo, per opportunismo o incapacità di fare altrimenti. Esistono vari modi per analizzare le ragioni del proprio creare, ma è certo che la decisione di porre fine a un progetto ha spesso una ragione tanto semplice quanto nobile: evitare la morte per asfissia a causa di un travestimento troppo stretto da indossare.

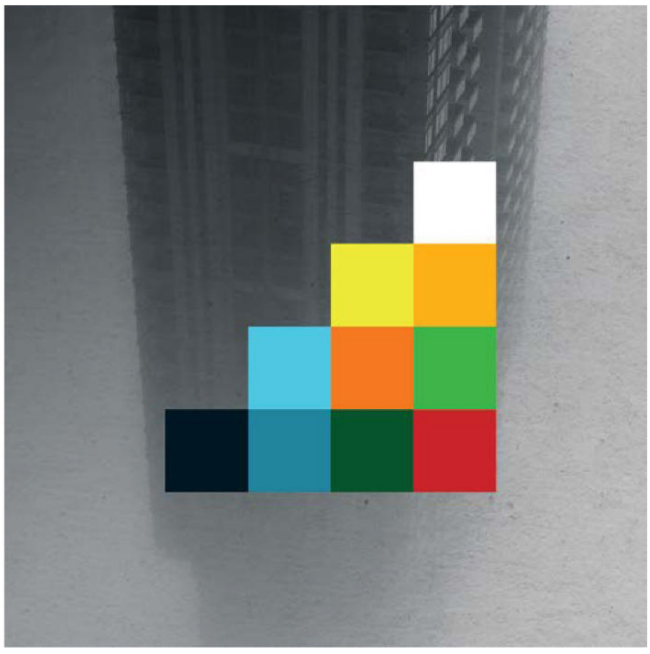
Steven Wilson l'ha dichiarato a più riprese: sciolse i Porcupine Tree a causa della preoccupazione di dare ai fan qualcosa di riconoscibile, che superava la spinta creativa spontanea che dovrebbe guidare ogni artista. La sua creatività dilagante è indubbia; così come la sua capacità di vestire qualsiasi abito di scena. Wilson è un artista puro, che piaccia o no. La domanda giocoforza diventa: "Lo voglio fare davvero?" La risposta non è scontata.

Partiamo dalla fine, ipotizzando di ascoltare THE HARMONY CODEX senza conoscere nulla della sua opera solista. Non è facile incasellare l'album in una categoria, ma è facile comprendere perché alcuni appassionati di progressive non sopporti-

«IL CARATTERE ARCHITETTONICO DELLA COPERTINA RENDE LECITO PENSARE AI BRANI COME STANZE DI UNA CASA, FORSE DI UN LABIRINTO»

GRACE FOR DROWNING (2011), HAND. CANNOT. ERASE. (2015) e INSURGENTES (2008).

THE HARMONY CODEX (28 settembre 2023). La copertina.



no il musicista di Hemel Hempstead. In questo stesso numero della rivista compare un'intervista a **Steve Rothery**, che fa un'affermazione cruciale definendo "progressive" una musica "…priva di regole e confini. Non dovrebbe significare che sei nostalgico dei primi anni Settanta e che tutto è attraversato da Mellotron, pedali Moog e mantelli. Dovrebbe essere una musica libera di abitare in strutture non convenzionali, che non si riducano a strofa, ritornello, inciso, e via dicendo".
Se sposiamo l'affermazione del chitarrista dei **Marillion**, il più recente sforzo di Wilson è un fenomenale album progressive. Se siamo invece più conservatori, può apparire come un'incomprensibile macedonia priva di logica. Cosa ne pensa l'autore?

Amburgo, 20 febbraio 2019.

THE HARMONY CODEX somiglia al perdersi in un disegno di Maurits Cornelis Escher, però realizzato esclusivamente con il suono. Nell'arco delle dieci tracce dell'album, l'artista naviga attraverso un groviglio di ricordi e conduce l'ascoltatore lungo sentieri in cui le ombre proiettate da riflessione, rimuginio e rimpianto si allungano.
Ricordiamo Escher, che ci servirà alla fine dell'articolo, e scorporiamo lo spunto poetico della descrizione: le parole chiave sono "groviglio" e "ricordi", a segnalare che il disco nasce dall'interiorità. Il viaggio al quale siamo invitati non è luminoso, ma introspettivo e costellato dal rimpianto. I brani non sono tanto narrativi quanto descrittivi. Un linguista li definirebbe paratattici: le parole, le frasi (anche musicali), non sono subordinate l'una all'altra, bensì accostate. Non descrivono il dettaglio, privilegiando la suggestione sull'analisi.
Ciò che sorprende di più è l'enorme varietà di stili musicali che Wilson riesce a riunire in maniera del tutto credibile nell'arco dei dieci brani pubblicati. Un numero che si riflette chiaramente nella copertina, in cui una struttura, formata da dieci quadrati colorati, si posa su uno sfondo grigio che riproduce il riflesso di un grattacielo. Non è un caso che il quadrato alla base, a sinistra, sia nero ed evolva verso il bianco del quadrato in cima, né che la chiarezza dei colori aumenti dall'alto verso il basso. Tinte distanti tra loro (giallo/azzurro, rosso/verde) appaiono accostate, a simboleggiare la coesistenza degli opposti. Due i motivi dominanti: un senso di elevazione legato alla musica, così come un senso di integrazione di mondi contrapposti. All'ascolto, sembra un'interpretazione appropriata.
Il carattere architettonico della copertina rende lecito pensare ai brani come stanze di una casa, forse di un labirinto. Stanze non euclidee, disegnate da una mano visionaria come quella di Gaudì, che è necessario esplorare una per una, in ordine.
Entriamo nella prima con una certezza: la versatilità artistica di Wilson può scatenare una frustrante invidia. La sua capacità di attraversare mondi sonori lontanissimi con tanta maestria è disarmante, se non sner-

Steven Wilson 2023.

HAJO MUELLER

vante, quasi quanto quella di **Mike Oldfield**. Si prendano, ad esempio, le suggestioni minimali ed etniche di *Inclination*, che apre il disco. Il brano è attraversato da loop percussivi spezzati che aprono orizzonti vicini alla musica trance, probabilmente estranei al gusto di chi resta legato a un progressive canonico. Lunghe sezioni di fatto prive di melodia si reggono sull'equilibrio di masse sonore più che sull'interdipendenza delle parti. Di nuovo, la paratassi vince sull'ipotassi, che ne è il complemento. Ipotattica è la struttura che invariabilmente supporta la composizione delle "canzonette" mainstream: la strofa conduce al ritornello, che dalla strofa dipende; l'eventuale inciso sembra spostare il peso, ma ha la sola funzione di riportare tutto al centro. Nulla di questo accade nel brano, che sembra terminare dopo tre minuti, ma è giunto solo a metà. Dal nulla emerge a sorpresa una linea cantata che **Roland Orzabal** certamente ambirebbe a scrivere per i suoi **Tears for Fears**. Il mondo sonoro si trasfigura più volte, nella prima stanza.

What Life Brings è più tradizionale, anche come durata. È incredibile realizzare quanto ancora oggi il songwriting inglese faccia leva sull'enorme lezione dei **Beatles**, a più di mezzo secolo dal loro scioglimento. Wilson, da formidabile esperto di musica quale è, ha masticato, digerito e rielaborato la lezione di Liverpool (*The Liverpool Codex* forse?) fino a renderla propria. Non copia, ma applica i codici di un DNA mutato e tuttavia perfettamente riconoscibile. Questo brano ne è un fulgido esempio.

Economies Of Scale è una nuova stanza, costruita sulle fondamenta di un groove elettronico che nulla deve agli anni Settanta. Ricorda la sorprendente svolta che caratterizzò il primo lavoro solista di Wilson: INSURGENTES segnò la cesura netta con l'immaginario sonoro dei Porcupine Tree, all'epoca ancora attivi. FEAR OF A BLANK PLANET, pubblicato solo l'anno prima (2007), era un capolavoro di misura ed equilibrio, vera e propria *summa* dell'uni-

«LE SFACCETTATURE MUSICALI DI WILSON SONO TANTE E TALI DA ABBAGLIARE ANCHE UN ASCOLTATORE NAVIGATO»

verso sonoro della band. A un anno di distanza, INSURGENTES neppure si preoccupava di avvicinarsi a una qualsiasi forma di stasi. Era un album per certi versi sguaiato, ma urgente: il "disco necessario" che, si spera, prima o poi ogni artista deve mettere in cantiere. *Economies Of Scale* coniuga entrambe le caratteristiche e perde il controllo con disciplina. È anche il perfetto viatico per arrivare al quarto brano, il più strutturato di questo lavoro.

Impossible Tightrope mira senza remore alle radici della musica progressive nella sua accezione più comune. È una suite di undici minuti in cui un numero apparentemente infinito di strumenti si libra su una struttura generata da una cellula di disarmante semplicità, alternando momenti che sfiorano il metal ad altri di totale rarefazione, con escursioni armoniche che mettono alla prova l'ascoltatore. Non sorprende che Steven venga spesso considerato antipatico e difficile, e la ragione è sempre la stessa: troppo talento turba. Anche perché, pur con il supporto di alcuni colleghi eccellenti (**Theo Travis** al sax, per fare un nome), si rende responsabile di quasi ogni aspetto della musica. Ne è quasi sempre unico compositore, produttore, fonico di mix, solitario esecutore. Come ci riesce?

Rock Bottom si riallinea con l'orizzonte della canzone, esplorando uno scenario pinkfloydiano e psichedelico anche grazie alla formidabile performance di **Ninet Tayeb** (cantante israeliana già nota dai tempi di HAND. CANNOT. ERASE. (2015) e TO THE BONE (2017)). La vena compositiva dell'artista è profonda, la sua abilità strumentale fuori discussione, ma qui le sfaccettature sono però tante e tali da far sorgere un dubbio esistenziale: il diamante ha così tanti riflessi da non riuscire a splendere di luce propria, o siamo noi che, pur di comprenderlo, tendiamo ad attribuire ogni tipo di influenza alla sua musica? Non è una questione secondaria, perché la risposta separa l'artista cesellatore, che attinge con sapienza a miriadi di sorgenti già note, dal genio puro. **Robert Fripp**, altro grande riferimento del Nostro, affermò una volta che il principale limite dei musicisti esperti è quello di avere accesso al passato. Qualcuno può trovarsi a imitare **David Gilmour** inconsciamente perché quel sound ha un senso nel contesto del brano che sta eseguendo. Se però lo fa consciamente, scivola rapidamente verso il ruolo del turnista: un esecutore in grado di suonare qualsiasi cosa, ma non necessariamente creativo.

Beautiful Scarecrow porta in scena percussioni tribali e un basso possente che si innestano su loop di natura prettamente elettronica. Lo spaventapasseri evocato dal titolo è una palese critica sociale che si esplicita in un testo difficile da equivocare: "Sei nella m**da fino al collo / Nei debiti fino al collo / Ma vuoi ogni cosa / Che mai potrai avere". La stessa immagine, però, ne evoca un'altra: lo spaventapasseri allontana gli uccelli; i corvi, ad esempio. Chi può dimenticare quel corvo che si rifiutava di cantare, nell'omonimo album del 2013? Un corvo che era il più doloroso e imperdonabile tra i ricordi. Non parla forse di memorie e di ombre lunghe del rimpianto, la presentazione del disco?

La traccia che dà il titolo al lavoro si regge, non senza ironia, su un arpeggio semplice e deliberatamente stonato. Ironia, perché la parola "armonia" suggerisce il concetto di consonanza. Pur sfiorando i dieci minuti, la title-track è uno dei brani più semplici. La sua complessità si cela nelle sottigliezze dell'arrangiamento, non nella struttura, ma il brano rimane "storto" a causa delle dissonanze che lo attraversano, quasi ad ammonire che la perfezione non esiste. "L'armonia è malata", sembra dire l'autore. E nasconde un piccolo mistero in una frase del testo, interamente recitato: "*Did I dream you? Or are you dre-*

Essen, 5 marzo 2018.

Essen, 6 marzo 2018.

aming me now?" La stessa frase apre la scheda descrittiva del disco per chi lo deve recensire, ma è anche l'ultima che si ascolta nel brano conclusivo. Non bastasse, riecheggia di mille riferimenti. **Tim Buckley**: "Did I dream you dreamed about me?". **Edgar Allan Poe**: "All that we see or seem / Is but a dream within a dream". Suggerisce forse che l'oniria sia lo specchio in grado di unire mondi altrimenti condannati alla distanza siderale? Impossibile rispondere, ma se questo album fosse un film, sarebbe forse il film *8½*, capolavoro di **Federico Fellini**, in cui **Marcello Mastroianni** interpreta il ruolo di un regista che non sa cosa vuole raccontare, né come farlo. Non è una critica: nelle mani giuste, la confusione è uno strumento potentissimo. Wilson dà l'impressione di sapere perfettamente quale opera realizzare, ma riconosce candidamente la difficoltà di esprimersi in maniera compiuta. Racconta l'incertezza interiore con la stessa maniacale precisione di un **Maurice Ravel**, progettando compulsivamente gli ingranaggi della sua musica, senza però dimenticare che la direzione in cui sta guardando precipita nell'invisibile. Ravel nel 1920 scrisse *La valse*… alle spalle lo squarcio di una guerra devastante; davanti, la prevedibile tragedia che avrebbe concluso il ventennio a venire, i gloriosi anni Venti. Quel valzer sembra strizzare l'occhio alla Belle Époque, ma finisce per cancellare se stesso, sfregiando i propri lineamenti, posseduto da un virus inesorabile che lo rende irriconoscibile. Lo schema di Wilson è simile: il progressive (nel senso espresso da Steve Rothery) nega deliberatamente la propria natura, ridisegnando i propri confini. *Time Is Running Out* è quanto di più simile a una ballad si possa trovare in un album come questo, anche se evolve rapidamente verso sonorità elettroniche. La canzone apre un corridoio che conduce all'uscita, e il testo sembra strizzare l'occhio ad alcuni brani iconici di certa musica rock. A breve distanza vengono menzionati THE FUTURE NOW (**Peter Hammill**), THE KICK INSIDE (**Kate Bush**), IT'S JUST ROCK'N'ROLL, che a meno di una parola è plateale citazione dei **Rolling Stones**.

Actual Brutal Facts è un formidabile preparativo per la fine, forse il brano che più colpisce nel caleidoscopio di suoni che attraversa THE HARMONY CODEX. Va ascoltato, perché sposa tecnica, rabbia, energia e il mélange di stili che abbiamo ormai compreso essere la cifra stilistica di Steven. Di nuovo, critica sociale tagliente, e un solo di chitarra di rara intensità, in perfetto stampo noise, a testimoniare la cura certosina nella scelta dei suoni.

E infine, *Staircase*. Suggerivo di ricordare Escher, e pensavo alle sue famose scale che non conducono in alcun luogo, ripiegandosi all'infinito su se

«OGNI ARTISTA SPERIMENTA SULLA PROPRIA PELLE UNA FORMA DI SCHIZOFRENIA CHE SI MANIFESTA NELLA DIVISIONE TRA TRAVESTIMENTO E PERSONALITÀ»

stesse. Derivano da un'idea di **Roger Penrose**, il matematico che con l'artista olandese collaborò, in un'influenza reciproca assai rilevante. La scala di Penrose è un'illusione ottica: infinita, impossibile, ma credibile. E se i quadrati in copertina ne fossero una sezione? Se il messaggio fosse che viviamo in un mondo chiuso, autoriferito, e che la musica è una delle poche speranze di forzarne i confini, elevandoci? Il testo non rassicura: "*You'll never win this game*". Ricorda **Alan Parsons** nel suo famoso gioco di carte, dal quale il mondo dipendeva. Ma il brano, proprio come un quadro di Escher, riassume tutto ciò che il disco contiene: in alcuni momenti con citazioni chiare, in altri in modo subliminale. Fino alla ripresa del discorso sul sogno, definitiva conclusione del lavoro, affidata alla voce di **Rotem**, compagna di vita di Steven. "*Sono arrivata qui cercando qualcosa / Ma non ricordo più cosa sia quella cosa. / Ti ho sognato? / Oppure tu mi stai sognando? / Mentre i pensieri del tuo risveglio prendono il sopravvento / Mentre tutti i sogni vengono definitivamente dimenticati / E perduti*".

Foto del tour 2018/2019 di Steven Wilson.

Di solito non inizio a scrivere di un album prima del terzo ascolto attento. Me ne sono serviti otto: di notte, in un B&B in Veneto, in autostrada, o davanti a uno schermo che stenta a riempirsi di parole. THE HARMONY CODEX è un mistero e rimane tale. Se mai fosse vera l'intuizione che questo album esprima l'idea che ogni affermazione definita è destinata a confondersi, le quasi ventimila battute di questo articolo assolverebbero lo stesso compito. L'unico suggerimento che posso dare è: ascoltatelo. Potreste amarlo, oppure odiarlo. In ogni caso, ne sarà valsa la pena.

GENESIS 1973-2023

SELLING ENGLAND BY THE POUND

SEBTP È UNO DEI CLASSICI ASSOLUTI DELLA MUSICA, SENZA CONFINI TEMPORALI O STILISTICI. NE RIPERCORRIAMO LE SUE INFINITE EMOZIONI, IERI COME OGGI VISSUTE CON IL CUORE IN SUBBUGLIO…

Testo: **Francesco Gazzara**

SHEPHERD'S BUSH, GIUGNO-LUGLIO 1973

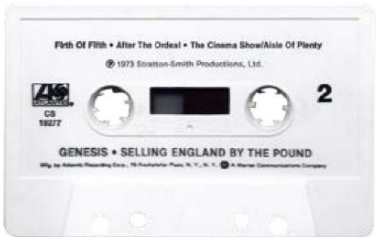
L'8 maggio 1973 i **Genesis** dovrebbero terminare il lungo tour a supporto di FOXTROT, iniziato il 9 settembre 1972 nella sala Polivalente del Festival di Seloncourt (Montbiliard, Francia). Nel frattempo la band è tornata in Italia – nei palasport di Reggio Emilia e Roma il 20 e 22 gennaio 1973 – e anche negli USA e in Canada tra il 1° marzo e il 24 aprile. L'ultima data programmata è quindi in Belgio al Cirque Royal di Bruxelles, dove, quasi tre mesi dopo l'inizio delle prove per il quinto album in studio, il gruppo inglese suona la scaletta del *Foxtrot Tour* ancora una volta, l'ultima, il 26 agosto al Festival di Reading. I novanta giorni circa concessi dalla Charisma Records per

Drury Lane Royal Theatre, Londra (gennaio 1974).

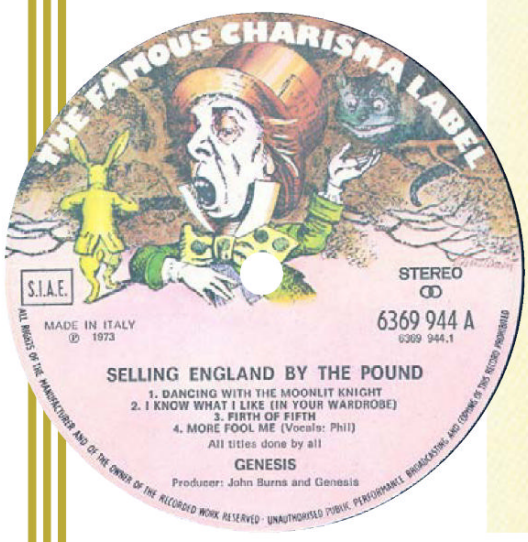
scrivere e provare le nuove canzoni – tra gli ultimi due concerti – si possono considerare anche come l'unico momento utile da parte della label di recuperare le spese sostenute con la pubblicazione di GENESIS LIVE. Il primo album dal vivo dei Genesis esce il 20 luglio 1973 e appare proprio come una boccata d'ossigeno in attesa del nuovo capitolo in studio.

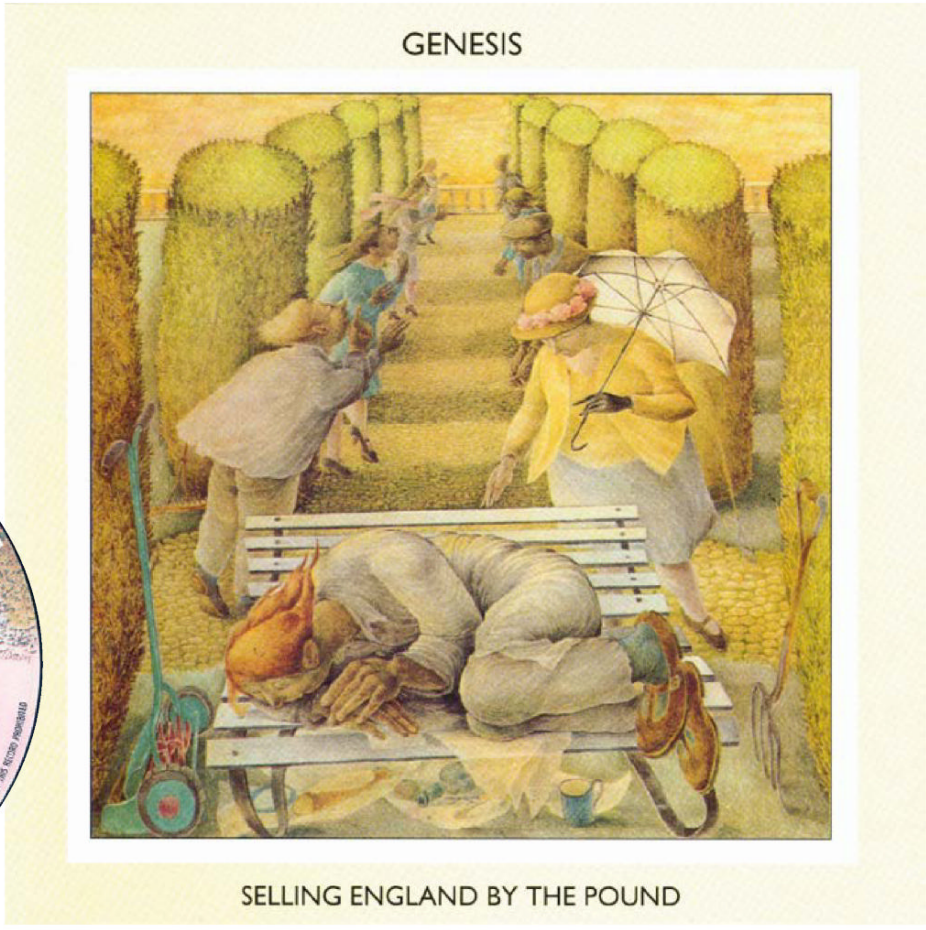
Proprio all'inizio dell'estate **Tony Banks**, **Phil Collins**, **Peter Gabriel**, **Steve Hackett** e **Mike Rutherford** iniziano a provare, per la prima volta nella storia della band, senza brani già scritti o suonati dal vivo, come era invece successo sia per FOXTROT che per NURSERY CRYME. Secondo Mike Rutherford, col senno di poi, l'invito a entrare in fretta in studio in quel momento "sarebbe diventato il bacio della morte per qualsiasi altra rock band". In effetti i rischi di un rompete le righe generale ci sono tutti e il discografico **Tony Stratton-Smith**, con la sua proposta di passare l'estate in sala prove, riesce a distogliere il gruppo da una preoccupazione divenuta ormai costante: proprio in quei giorni Phil Collins, tenendo fede al suo recente passato (e futuro) di session drummer, è già all'opera individualmente dietro ai tamburi in alcuni concerti nei pub londinesi con **Peter Banks**, ex chitarrista degli Yes, e altri musicisti riuniti sotto la sigla **Zox and the Radar Boys**.

Senza indugi i Genesis entrano quindi nel salone di una vecchia residenza, situata a pochi metri dallo zoo di Chessington – il proprietario è un medico amico della band – in un villaggio vicino alla cittadina di Kingston upon Thames, circa sette miglia a sud-ovest di Londra. Se nei ricordi di Peter Gabriel si tratta di "un periodo calmo e sereno", quei giorni evidenziano subito il primo problema, ovvero il limite orario chiesto dai vicini di casa vista l'assenza di insonorizzazione nel salone per le prove. Inoltre i Genesis si trovano immersi in un metodo di lavoro per loro inedito, che li vede chiusi senza una deadline sicura a tirare fuori dal nulla le nuove idee musicali. La magia non dura a lungo ed è Banks a ricordare, molto tempo dopo, il labirinto in cui la band rischia di infilarsi: "Riprovavamo sempre le stesse canzoni fin quando non funzionavano più e si ritornava al punto di partenza. C'era troppo rilassamento e in quel modo non si produceva nulla di buono". L'uscita dallo stallo arriva però attraverso due scelte: la prima, suggerita da Collins, è di improvvisare di più durante le prove, mentre la seconda consiste nello spostare le session presso la Una Billings School of Dance di Shepherd's Bush a Londra, dove i Genesis avevano già scritto e composto una buona parte di FOXTROT. Circa l'improvvisazione già a Chessington si vede qualche frutto, come ad esempio la prima stesura della sezione strumentale di *The Cinema Show*, in cui è chiara l'influenza ritmica del jazz/rock della **Mahavishnu Orchestra**. Ricorda Collins: "Ero ancora in un periodo in cui volevo dimostrare la mia tecnica, quindi sembrava del tutto naturale ispirarmi, su alcuni brani, ai tempi irregolari e complessi di un batterista che stimavo come **Billy Cobham**". Non è solo la cavalcata strumentale in 7/8 di *The Cinema Show* a prendere forma in questo periodo, visto che anche la sperimentazione ritmica di *Dancing With The Moonlit Knight*, con i suoi start e stop costanti, risale agli stessi giorni. Una volta approdati nuovamente al seminterrato della scuola di danza di Shepherd's Bush,

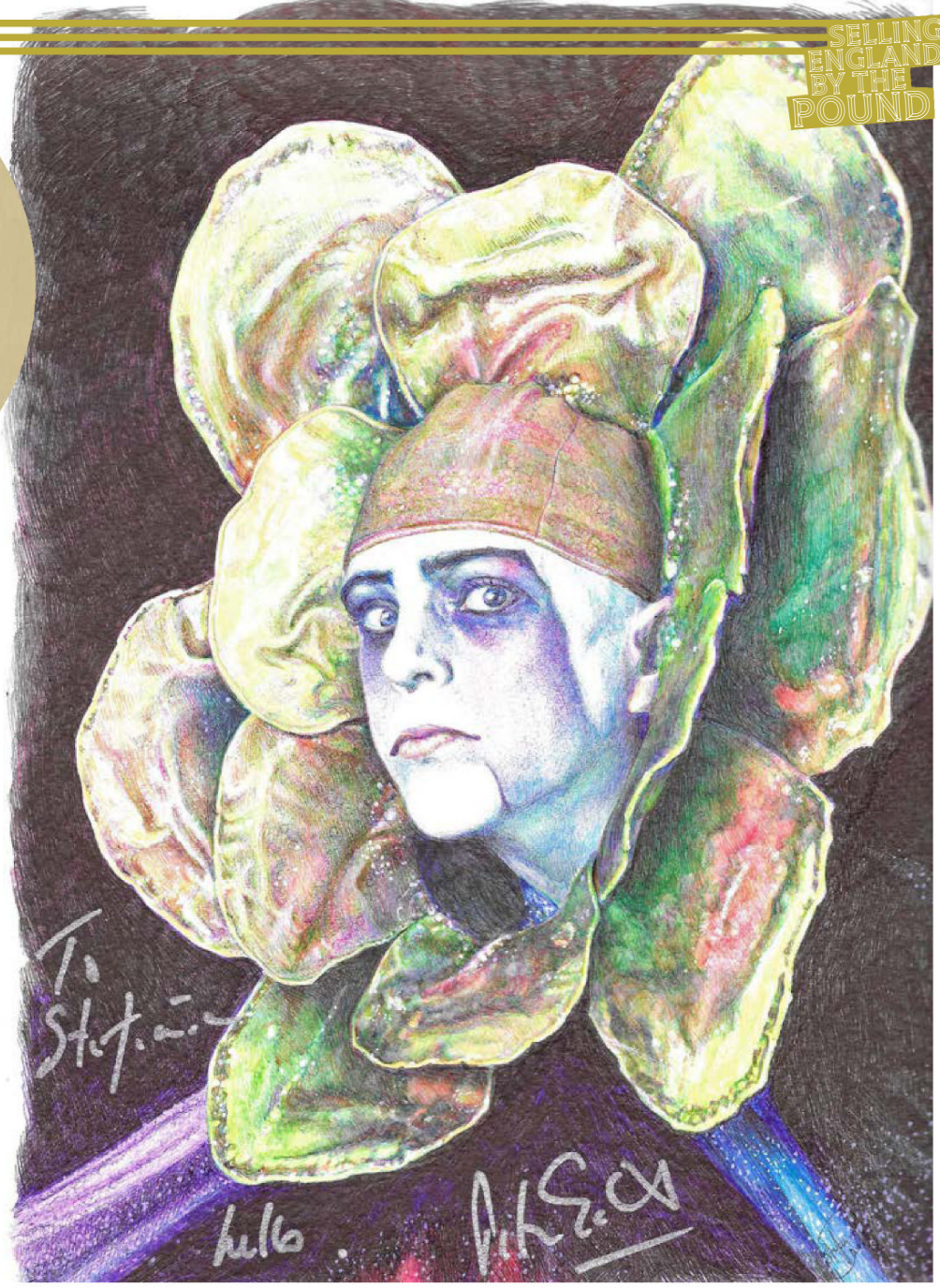


Lato 1 e 2 della musicassetta statunitense.





La copertina è opera della pittrice inglese Betty Swanwick. A sinistra: etichetta Lp italiano.



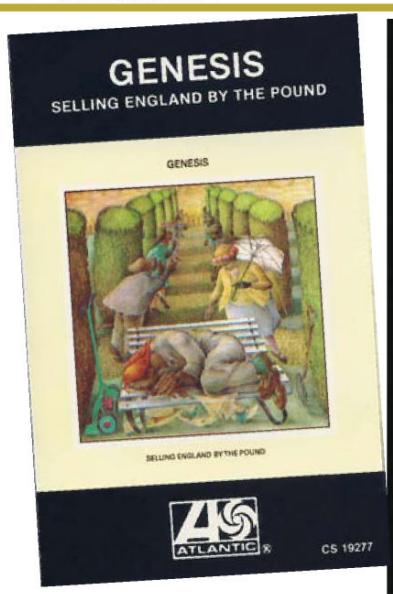
STEFANIA CRIVELLO

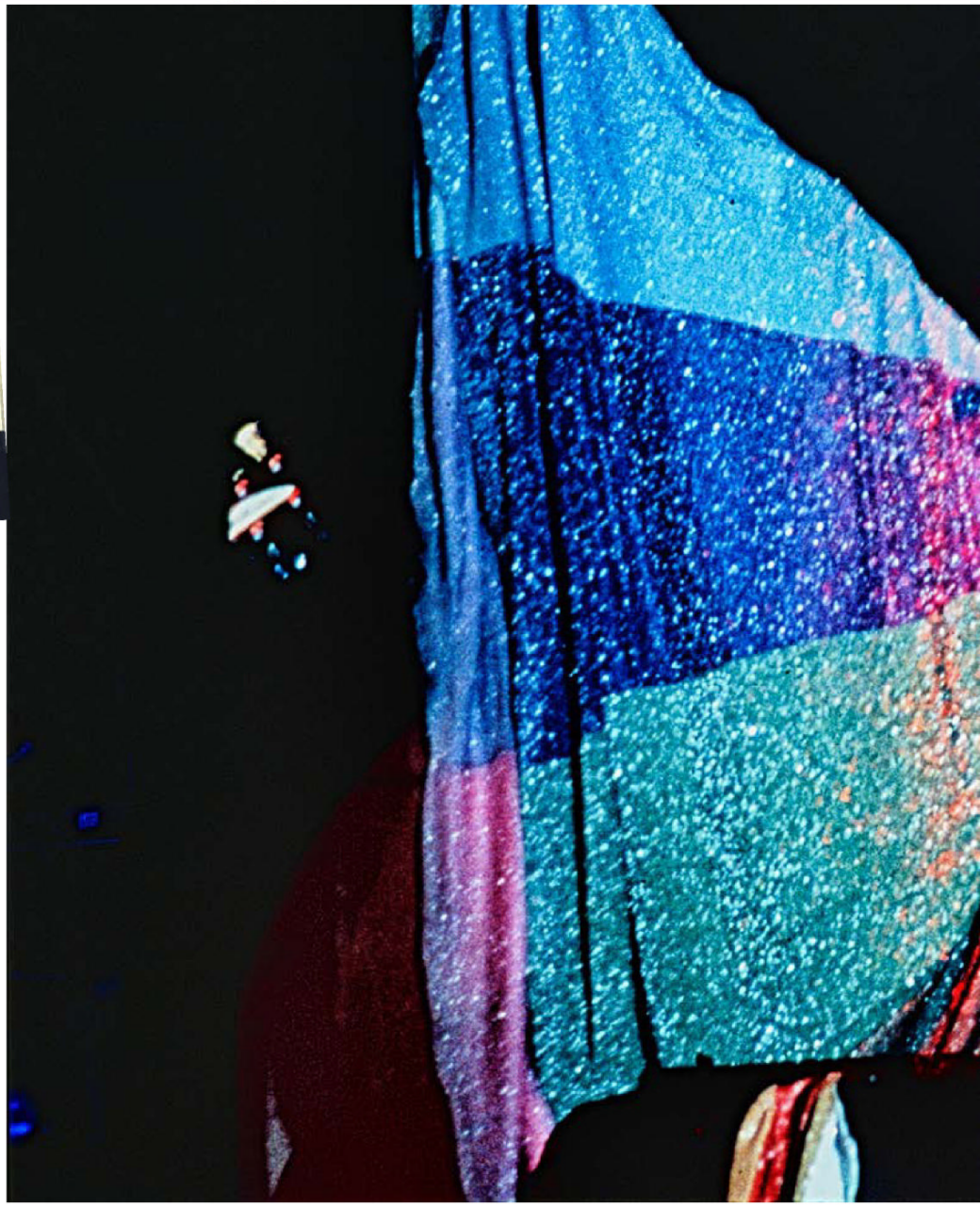
i Genesis ritrovano anche una certa leggerezza nella scrittura. La conferma arriva da *I Know What I Like (In Your Wardrobe)* – con cui la band entrerà per la prima volta nelle Top 30 inglesi – scritta proprio alla Una Billings School of Dance, complice un ritorno di fiamma per le atmosfere dei **Beatles**. È Steve Hackett infatti ad attaccare in sala un semplice riff molto orecchiabile col sitar elettrico, su cui improvvisa l'intera band. Il chitarrista inizia così a ritagliarsi un ruolo più importante all'interno dei Genesis, senza proporre dei brani interi già scritti ma una serie di melodie da usare un po' dovunque, in forma embrionale, nelle tracce del nuovo disco. Hackett: "Forse è per questo che SELLING ENGLAND BY THE POUND ha questo stile jazz/fusion, pur conservando un carattere molto *british*. Inoltre in quel periodo il gruppo era l'antidoto perfetto alla fine del mio primo matrimonio, mi tuffai dritto nella scrittura del nuovo album".

Gran parte del nuovo materiale proviene inizialmente da Tony Banks, ormai una consuetudine nei Genesis dell'epoca. Il tastierista è infatti autore dell'intera prima parte di *The Battle Of Epping Forest*, poi completata con un faticoso lavoro collettivo che, nelle parole dello stesso Banks, "perse spontaneità a forza di riprovare ogni giorno lo stesso brano per così tanto tempo". Inoltre sue sono anche tre brevi composizioni lasciate aperte e poi messe insieme col resto della band in un unico capolavoro: *Firth Of Fifth*.

A parte il celebre intro vocale a cappella di *Dancing With The Moonlit Knight* ("Can you tell me where my country lies…") è invece Peter Gabriel a trovare la chiave lirica del nuovo album.

In alto: Picture disc e ritratto di Gabriel, firmato da Peter. A lato, da sinistra: edizione portoghese, fronte e retro, e uruguaiana.





In alto da sinistra: musicassetta USA, Gabriel di spalle (Academy of Music/ New York, 6 maggio 1974), musicassetta argentina.

Ne suggerisce infatti il titolo, SELLING ENGLAND BY THE POUND ("Vendendo l'Inghilterra alla libbra"), dopo aver basato buona parte dei testi sulle disillusioni del popolo britannico in un periodo, i primi anni Settanta, in cui i cambiamenti ormai inevitabili del mondo moderno distruggono colpo dopo colpo le tradizioni di un Paese, che in fondo è conservatore e ancorato al passato. In effetti Gabriel raccoglie diverse idee dalla cronaca contemporanea: nel 1973 l'introduzione dell'IVA (in inglese VAT, ovvero Value Added Tax) da parte del governo Tory guidato dal primo ministro Ted Heath, con l'inflazione ai livelli massimi, sta creando conseguenze negative sulle industrie del Regno Unito e lo stesso cantante ricorderà in seguito, senza particolare precisione però, di aver letto su un manifesto laburista di quei giorni la frase che poi divenne il titolo del quinto album in studio dei Genesis. Di base, a leggere in particolare le liriche del primo e dell'ultimo brano del disco, c'è probabilmente il velato auspicio di Gabriel che le radici culturali inglesi possano resistere all'invasione dell'imperialismo economico USA. I compagni di band, dal canto loro, sembrano più concentrati sulla riuscita prettamente musicale del prodotto, visto che Mike Rutherford considererà SELLING ENGLAND BY THE POUND "uno degli album più riusciti dei Genesis", mentre Tony Banks, pur riconoscendo il DNA prettamente britannico di questo capolavoro assoluto nella loro discografia, confesserà in futuro che "tutto ciò non nacque a tavolino ma fu il frutto di un lavoro lento e naturale sulle singole canzoni".

Senza dubbio la mole dei richiami storico-culturali all'Inghilterra nei testi è così enorme da far pensare quasi a un concept album. Nello spazio di poche settimane Gabriel scrive l'intera storia di *The Battle Of Epping Forest*: citazioni di diverse località dell'East End londinese – la "Derby night" a ricordare la famosa corsa dei cavalli di Epsom –, frasi in slang o cockney – la parola "the nick" come sinonimo di prigione – e anche allusioni sessuali, vedi il riferimento alle stoviglie Staffordshire Plates, in realtà il sesso orale. Fin qui si tratta di una canzone a metà disco, ma sono l'apertura dell'album (*Dancing With The Moonlit Knight*) e la sua chiusura (*Aisle Of Plenty*) a presentare il maggior numero di richiami alla tradizione inglese. Nella prima si contano la Tavola Rotonda di Re Artù, i cavalieri medievali dipinti sui Green Shield Stamps (i bollini della spesa), la catena di fast food britannici Wimpy – antecedente a McDonald's –, i cittadini citati nell'inno *Hope And Glory* e il Tamigi, descritto affettuosamente come "un vecchio padre". Nella traccia di chiusura, che riprende anche musicalmente l'apertura, viene invece recitata una lista della spesa con tanto di prodotti locali (Fairy Liquid, Peek Freans, Bird's-Eye) e di prezzi al dettaglio in sterline

«I Genesis con SEBTP arrivano al terzo posto nelle chart inglesi»

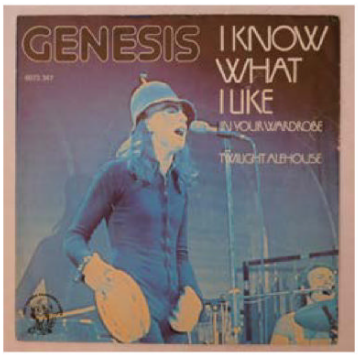
NOTTING HILL, AGOSTO 1973

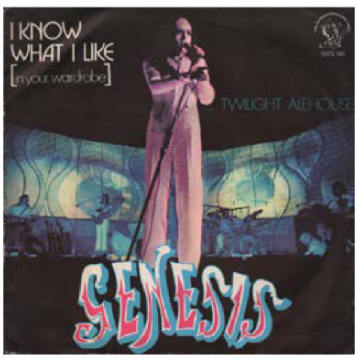
Nel giro di un mese e mezzo di prove, tra giugno e luglio 1973, la band accumula materiale, raggiungendo diverse ore di registrazioni, quanto basta per entrare finalmente in agosto negli Island Studios di Notting Hill, Londra, grazie alle session prenotate dalla Charisma Records. Le strutture embrionali delle canzoni sono ben più lunghe di quelle che appariranno sul nuovo album, tanto che ciò verrà testimoniato dai numerosi bootleg usciti nei decenni successivi. Gli studi, fondati nel 1969 da Chris Blackwell, proprietario della Island Records, sono in realtà già noti come Basing Street Studios e proprio dal 1973 ospitano la sede della label londinese. È un periodo effervescente in cui, nelle sale e alla consolle di questo luogo così importante per la musica inglese degli anni Settanta, si alternano nomi illustri – **Jethro Tull**, **Led Zeppelin**, **Bob Marley and the Wailers**, **Free**, **Traffic** – nel giro di sei anni, tutto ciò prima che, nel 1975, gli Island Studios tornino al nome originale di Basing Street Studios.

Dal punto di vista produttivo i Genesis sono a un bivio: il nuovo repertorio è più tecnico e stimola un sound più fresco e moderno. La band sceglie quindi una persona di cui si fida, con cui portare a termine tale transizione. La scelta cade sul fonico John Burns (che ha lavorato al fianco dei Jethro Tull in *Stand Up, Benefit* e *Aqualung*), vista sia l'esperienza acquisita col lavoro comune sul precedente album FOXTROT – in cui Burns era soltanto alla consolle col ruolo di sound engineer – sia la sua affabilità e capacità

Fronte copertina e 33 giri (edizione portoghese).

e pennies, oltre ai giochi di parole di Gabriel che camuffano in parte i nomi dei più noti supermercati dell'epoca: Tess Co-operates (Tesco), Safeway, Fine Fair. Come ricorderà Steve Hackett decenni dopo, "la presenza di tali riferimenti era così fitta e surreale da rendere impossibile scorgere ogni singolo dettaglio al primo o al secondo ascolto". Su tutto aleggiano poi sia l'ironia che il sarcasmo tipicamente britannici, come capisce l'attento pubblico italiano dell'epoca, quando, in pieno tour seguito all'uscita del nuovo album, il cantante dei Genesis appare in un'intervista tv, registrata a Torino poco prima del concerto del 3 febbraio 1974, dichiarando: "Volete sapere cosa sta facendo il nostro Paese in questo esatto momento? Sta vendendo l'Inghilterra alla libbra".





45 giri ed Ep di *I Know What I Like* di varie nazioni (Giappone, Olanda, Inghilterra, Stati Uniti, Brasile, Italia).

di soddisfare le esigenze crescenti dei singoli musicisti in studio. In particolare il gruppo è preoccupato dalle sezioni strumentali e dal fatto che queste, quando sono estremamente lunghe, possano annoiare l'ascoltatore. Ricorda Gabriel: "Fu John a introdurre, come coproduttore, un sound più dettagliato e con una varietà che sicuramente aiutava l'ascolto". C'è anche un altro problema da gestire: il preventivo sui costi dello studio, non così accessibili per una band che da tempo è lanciata dritta verso la bancarotta. Quando John chiude con la Charisma l'accordo su una spesa totale di 13.000 sterline, visto che lo studio ne costa 40 l'ora, è ovvio che il giovane fonico e produttore deve fare i miracoli per lavorare alla velocità della luce. Nei ricordi di Burns: "Se c'era una cosa che facevo bene era lavorare in maniera veloce, anche se il budget non era relativo solo al tempo impiegato ma anche ai nastri da utilizzare, che costavano tanto". A metterci una pezza definitiva è il discografico dei Genesis, **Tony Stratton-Smith**, che paga lo studio di tasca sua e mette da parte il debito di 100.000 sterline, già accumulato dalla band con la sua label

Sotto: disco d'oro per le vendite inglesi di SEBTP.

e agenzia durante gli ultimi tour. Come se non bastasse Burns si trova anche in mezzo alla diatriba del gruppo su cosa inserire nella tracklist finale, dal momento che ognuno vuole avere i suoi momenti musicali preferiti. Alla fine l'assenza di un vero compromesso allunga la durata totale dell'album: 44 minuti, decisamente oltre il limite temporale che possa garantire una buona dinamica sonora al 33 giri. Eppure i Genesis, con le stesse 16 tracce a disposizione sul multitraccia che avevano anche per FOXTROT, riescono non solo a far entrare tutti i take dei vari strumenti, vecchi e nuovi, in ogni brano ma concludono miracolosamente le session in appena tre settimane. Nei ricordi di Burns non c'erano soltanto le solite e numerose chitarre a 12 corde da incidere ma anche i vari fischietti, richiami per volatili, flauti, tambourine e assoli di chitarra "che spesso ero costretto a premixare su un'unica traccia perché non c'era più spazio sul nastro". Banks si presenta alle session con due strumenti in più rispetto al passato: un nuovo modello di Mellotron, il leggermente meno pesante e sicuramente più intonato M400, e il primo sintetizzatore monofonico nella musica dei Genesis, l'ARP Pro-Soloist, vero marchio di fabbrica nel sound del gruppo sia sul nuovo disco che nei successivi THE LAMB LIES DOWN ON BROADWAY e A TRICK OF THE TAIL (in quest'ultimo album abbinato al più moderno ARP 2600).

Nelle tre settimane agli Island Studios i Genesis non registrano alcun outtake, al contrario di quanto era succes-

Glitter, Sound in Upper Darby

By JACK LLOYD
Inquirer Staff Writer

Rock theatrics-theatrical rock, if you preferred reached a level of high excellence over the weekend in, of all places, Upper Darby, Pa. An unlikely showcase on the surface, to be sure, but one must remember that it was Upper Darby — the Tower Theater, to be precise — which first brought us David Bowie.

And you never thought of Upper Darby as Glitterville, did you?

Well, the latest session of Upper Darby glitter came from Genesis, featured in Saturday night and Sunday afternoon concerts at the Tower. And in the process, this gifted British rock group took still another step toward the respectable status that has not come easily.

Genesis' reputation for bizarre theatrics brought many to the automatic conclusion that the music had to be somewhat of an afterthought. The theory being, of course, that if you don't have talent, you can always do something outrageous.

Music Review

Genesis has made it perfectly clear that the talent is there. The "show," of course, is provided by lead singer Peter Gabriel. Donning a dazzling assortment of costumes and masks and make-up, cavorting in the grand mime manner of a freaky Marcel Marceau, he is the center piece, the grand wizard of this spectacle of sight and sound.

But Gabriel tells us there are redeeming values. His antics, he says, are not pretensted merely to give the people a side show to gawk at.

PETER GABRIEL
. . . freaky Marceau

"When the visuals work, they set up pictures in the mind," Gabriel has pointed out. "That way someone can enter the music receptively. The only reason we're on stage is to communicate with people. All of these things help to create the fantasy we work under. It gives the audience a clearer understanding of the different characters in each song."

The point is well made. And it goes without saying that the theatrics give Genesis that much-needed extra shove up the ladder to mass acceptance.

The push is needed because despite the excellence of the band's music, one cannot consider it without that nagging sensation that much of it has been heard before.

Leaving heavily as the group is on classical elements, there is no way to avoid the comparisons with Emerson, Lake and Palmer, Yes and Procol Harum — solidly established British groups which pioneered rock music based on classical influences.

Providing superb support for Gabriel are the remaining members of Genesis, Steve Hackett, guitar; Tony Banks, keyboards; Michael Rutherford, bass, and Phil Collins, drums.

so l'estate precedente negli stessi studi durante le session di FOXTROT – l'incisione di *Twilight Alehouse* – eppure è evidente la presenza di composizioni inedite (o parti di brani) durante le prove precedenti alle registrazioni, poi abbandonate una volta entrati in studio. Una di queste è *Déjà Vu*, scritta da Gabriel e Hackett, ma al tempo lasciata incompiuta. Sarà il chitarrista a portarla a termine oltre vent'anni dopo includendola poi nel suo primo tribute album GENESIS REVISITED (1996), cantata da **Paul Carrack**, voce dei **Mike & the Mechanics**. Alle prove appare e scompare un brano piuttosto breve, scritto da Rutherford alla chitarra: lo ritroveremo sei anni dopo come parte finale di *Compression*, inciso durante le session del debutto solista del bassista-chitarrista, SMALLCREEP'S DAY, e pubblicato come retro del singolo *Working In Line* nel 1980.

Anche fuori dagli Island Studios, durante l'estate 1973, ci sono inoltre le orme di alcuni Genesis al lavoro, precisamente Phil Collins e Mike Rutherford, questa volta insieme all'ex chitarrista della band **Anthony Phillips**, rimasto sempre legato al bassista con cui ha condiviso peraltro la frequentazione della Charterhouse Scho-

«Il retaggio dei Beatles in I Know… risulta evidente già nel semplice riff di Steve Hackett»

Page 4—MELODY MAKER, December 29, 1973

Genesis triple at Drury Lane

GENESIS, who returned from their second American tour after Christmas, are to play three consecutive nights at London's Drury Lane Theatre next month.

The group are booked for January 18, 19 and 20. Ticket prices range from 75p up to £2. Genesis will also play one date at the Bristol Hippodrome on January 13, when the prices will be from 70p to £1.65. Following the British dates the group will embark on a European tour on January 24. It will last until February 10. Dates have yet to be confirmed.

Genesis' current album "Selling England By The Pound" has gone into both American charts with a bullet. They appeared in a 15-minute spot on a pre-Christmas Midnight Special which was screened nationwide.

Gabriel nel tour americano del 1974. Articoli dal «Philadelphia Enquire» e dal «Melody Marker» (1974).

I Genesis all'aeroporto di Heathrow in partenza per il tour americano (1974).

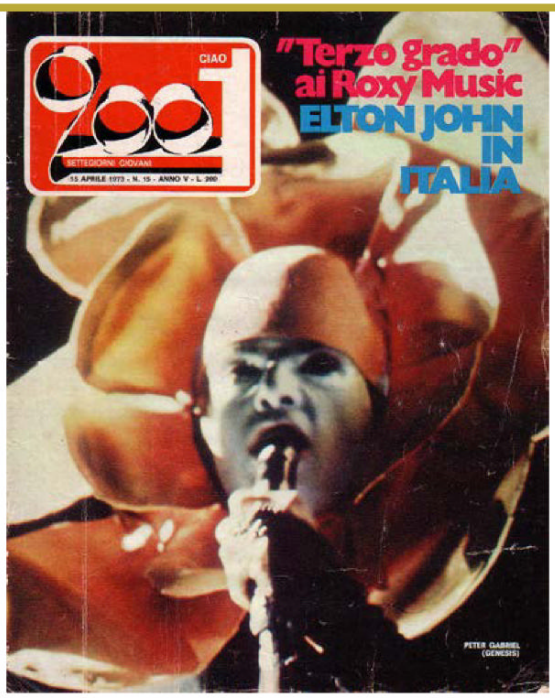
Page 8 NEW MUSICAL EXPRESS March 24, 1973

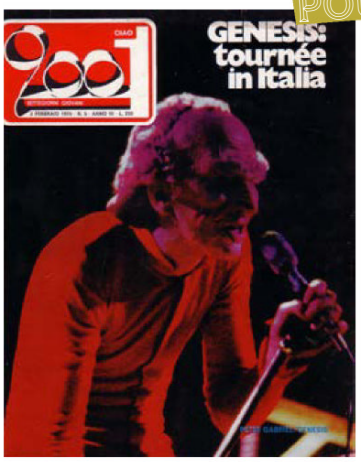
GENESIS FANTASY

A MEETING WITH THE FIRST OF THE MOHICANS

PAUL WEIR

ol. I due intervengono su un paio di demo casalinghi di Ant, *Take This Heart* e *Silver Song*. Quest'ultima composizione, scritta nel 1969 e dedicata al primo batterista dei Genesis, **John Silver**, subito dopo la sua fuoriuscita dalla band, attrae l'interesse di Stratton-Smith – colpito soprattutto dalla prova vocale del batterista – che, una volta pubblicato SELLING ENGLAND BY THE POUND, prenota di nuovo gli Island Studios nell'ottobre 1973. Qui Collins, Phillips e Rutherford registrano anche un terzo brano, *Only Your Love*, inizialmente inteso come probabile retro di un 45 giri solista a nome del batterista-cantante dei Genesis – ben otto anni prima di *In The Air Tonight* – ma poi rimasto nel cassetto fino al 2015, quando





Tre copertine del settimanale «Ciao 2001», che supportò molto i tour italiani dei Genesis.

proprio Anthony Phillips lo includerà, con *Silver Song*, nella ristampa deluxe del suo debutto solista THE GEESE AND THE GHOST (1977).

UK, USA, CANADA, EUROPA, ITALIA: SETTEMBRE 1973 – MAGGIO 1974

Tornando a SEBTP, ormai pronto per l'uscita già alla fine dell'estate 1973, stavolta la band decide di interrompere la collaborazione con l'artista e grafico **Paul Whitehead** – autore delle cover di TRESPASS, NURSERY CRYME e FOXTROT – e si lancia nell'arte considerata più fresca e diretta della pittrice inglese **Betty Swanwick** (1915-1989), nota peraltro per alcuni poster realizzati per la società London Transport, probabilmente ammirati dal gruppo all'epoca in qualche fermata della metro londinese. La sua tela *The Dream* ispira a Gabriel buona parte del testo del singolo del nuovo album, *I Know What I Like (In Your Wardrobe)* ed è l'intero gruppo a fare una richiesta particolare all'artista: l'aggiunta di una falciatrice e un forcone all'opera originale. La Swanwick è d'accordo, rivelando ai Genesis che in genere per completare un suo quadro le servono circa 200 ore di lavoro. Nonostante il tempo a disposizione sia davvero scarso, dato che l'uscita del disco è programmata entro qualche settimana, la pittrice riesce nel miracolo… la copertina è pronta per la pubblicazione di SELLING ENGLAND BY THE POUND in UK il 13 ottobre 1973. Per la prima volta i Genesis con un album arrivano al terzo posto nelle chart inglesi, trainati dal 21° tra i 45 giri di *I Know What I Like (In Your Wardrobe)*, miglior piazzamento fino allora per i singoli della band.

Negli USA l'album esce con un mese di ritardo su Atlantic Records e raggiunge il numero 70 in classifica. Sull'onda dell'entusiasmo per il gradimento del pubblico e della stampa il gruppo è disposto a salire su un gradino più alto circa la promozione e le ambizioni live. Nel primo caso, nonostante decidano di non apparire in playback a *Top of the Pops,* programma televisivo della BBC (in onda dal 1964 al 2006, i Genesis filmano dal vivo *I Know What…* il 30 e 31 ottobre 1973, Shepperton Studios, destinata alle tv europee. Qualche intoppo però non ne consente l'uscita ufficiale e il video rimarrà per anni sul mercato dei bootleg fino alla sua inclusione nel box set GENESIS 1970-1975 (2008). Ricorda Collins: "Qualcosa sicuramente andò storto. Non appena vedemmo il montato delle riprese non ci parlammo per qualche giorno, non funzionava".

Il *Selling England By The Pound Tour* si rivela mastodontico in quanto a numero di date e spostamenti. I Genesis, prima della doppia performance agli Shepperton Studios e della pubblicazione del nuovo disco, hanno una notevole dose di date europee da portare a termine, tra cui l'Olympia di Parigi (19 settembre) e il Rainbow di Londra (20 ottobre). Il 7 novembre parte dal Canada la prima sezione nordamericana del tour – soprannominato *White Selling* per la predominanza del colore bianco sul palco – che passa per i sei concerti in tre giorni (17/19 dicembre) al Roxy Theatre di Los Angeles e si conclude il 20 dicembre 1973 negli NBC Studios californiani di Burbank, dove i Genesis registrano un altro sto-

Copertina del settimanale inglese «Melody Maker» (19 gennaio 1974).

«FOXTROT e SELLING ENGLAND BY THE POUND oggi sono diventati come la musica classica»
Steve Hackett

rico filmato dal vivo per il programma tv *Midnight Special*. Appena il tempo di riposarsi in patria durante le festività natalizie ed ecco che i concerti ripartono dall'UK il 13 gennaio 1974 – warm up all'Hippodrome Theatre di Bristol – e proseguono il 19 e 20 gennaio con due performance storiche al Drury Lane Royal Theatre di Londra, in cui Peter Gabriel viene sospeso in aria da un cavo invisibile durante l'esecuzione di *Supper's Ready*. L'arrivo del nuovo manager **Tony Smith**, che rimarrà con i Genesis, oltre a parte degli elementi solisti, fino all'ultimo concerto del 2022, alza il tiro della carriera live contribuendo di conseguenza anche al successo dell'album appena uscito. Seguono altre date europee, tra cui quelle italiane nei palasport di Torino, Reggio Emilia, Roma e al Teatro Mediterraneo di Napoli all'inizio di febbraio 1974. Il 1° marzo i Genesis tornano in USA e Canada per due mesi intensi, portando a termine la sezione del tour soprannominata *Black Selling* – stavolta il colore predominante della strumentazione sul palco è il nero – riservata soltanto al pubblico nordamericano.

Puzzle circolare con la copertina di SELLING, composto da 72 pezzi, ha la dimensione di un 45 giri.

Confezione del puzzle di SELLING.

LATO A

1) *Dancing With The Moonlit Knight*

La traccia di apertura parte immediatamente con un atto di accusa di Gabriel, più o meno velato liricamente, contro il sovvertimento dei valori tradizionali britannici ad opera del capitalismo americano. L'attacco vocale a cappella in cui il cantante intona "*Can you tell me here my country lies*" – riconoscibile a distanza di cinquant'anni da chiunque abbia sentito anche minimamente parlare dei Genesis dell'era Gabriel – è attribuito nel testo a un personaggio di fantasia, l'unifauno, ovvero il frutto di uno dei tanti giochi di parole che corredano l'album. Si tratta infatti della trasfigurazione gabrieliana dell'unicorno mitologico, a cui viene abbinato il fauno del paganesimo naturalistico degli antichi romani. L'idea originale di aprire il disco anticipandone gran parte delle tematiche liriche con un semplice *incipit* vocale viene dalla tradizione dei "raconteur" della musica folk, genere che all'epoca dei primi Genesis si intreccia in maniera spesso indissolubile col rock e il prog. Qui il sapore popolare, nel canto e nella musica che segue, è di origine celtica, come ricorderà anni dopo lo stesso Hackett: "La canzone parte con un canto folk scozzese, poi diventa un brano fusion con ritmiche dispari ma al suo interno ci sono stacchi da big band ed echi di inni inglesi. All'epoca i Genesis erano proprio così". Tutta la prima parte è piena dei giochi di parole di Gabriel sulla decadenza della madrepatria: le citazioni includono la festa vittoriana – ormai diventata fenomeno pubblicitario – della Regina di Maggio (storpiata in "Queen of Maybe") e persino il vizio delle scommesse, con la "fat old lady" che gioca d'azzardo con le carte di credito. In questo modo, tra i riff acustici ed elettrici di Hackett e il pianoforte arpeggiato di Banks, i Genesis sembrano così allontanare alcune critiche ricevute dopo le loro recenti visite negli USA, secondo alcuni rivolte a un'improbabile – solo al tempo – scalata del mercato discografico americano. A sorprendere è l'abbinamento del *j'accuse* gabrieliano con l'atmosfera aulica della musica, che procede in crescendo fino alla declamazione del ritornello ("*Follow on!*"). È qui che il cantante riesce a unire perfettamente folk e modernità, dedicando due versi interi alla commistione tra il Sacro Graal di Re Artù e i bollini dei supermercati inglesi dell'epoca. Al centro della composizione regna la sezione strumentale, sostenuta dalla ritmica jazz/rock incessante di Collins e i riff vertiginosi di Hackett con tecniche di *sweep picking* e *tapping*. Una rincorsa tra gli strumenti fin troppo densa nel ricordo di Rutherford: "La canzone iniziava in maniera ottima con la parte vocale, ma poi sviluppammo il resto in modo fin troppo movimentato e ciò non mi ha mai entusiasmato". Eppure quando riprende la melodia vocale delle strofe c'è un altro esempio dell'incredibile varietà nel sound di quei giorni: insieme alla novità del timbro corale epico del Mellotron (modello M400) – da allora presente in almeno altri quattro album della band – arriva anche il tono perentorio di Peter, più che mai vicino ai suoi idoli della soul music (**Otis Redding** su tutti). A proposito di novità timbriche, poco più avanti – nella seconda *reprise* strumentale – debutta anche il sintetizzatore ARP Pro-Soloist, una manciata di note col *preset* Country Guitar che proietta il suono dei Genesis – come si vedrà nel resto dell'album e nel successivo concept THE LAMB LIES DOWN ON BROADWAY – in un futuro misterioso, drammatico e altamente espressivo. Il finale, anche questo strumentale, è un intermezzo a parte, spiegato anni dopo da Hackett: "Fino a quel momento avevamo esplorato tecniche musicali insolite, cercando atmosfere mai create da altri, ma nella coda strumentale di questa canzone tutto era improvvisamente più idillico. Una roba che mi capita di sentire ancora oggi nei programmi tv sul giardinaggio". Nelle prime intenzioni questa sezione conclusiva, chiamata *Disney* per la sua atmosfera idillica e acustica, doveva legare il brano all'introduzione di *The Cinema Show*. I Genesis però scelgono coscientemente di sfumarla, in quanto temono che unire due composizioni così lunghe in un'unica suite faccia pensare a una ripetizione di *Supper's Ready* da FOXTROT. Dal vivo *Dancing With The Moonlit Knight* viene eseguita per intero soltanto nei tour 1973/1974, col travestimento memorabile di Gabriel *alias* la dea

Britannia, elmo sul capo, scudo con la bandiera inglese e mantello sulla schiena. Viene poi ripresa, raramente e cantata da Collins, solo nel 1978 – in un medley insieme a *The Musical Box* – e nel 1980, quando la prima parte acustica precede *The Carpet Crawlers* o *Squonk*. Proprio nel *Duke Tour*, durante i soundcheck, Collins testerà spesso il microfono con un frammento dei versi della canzone ("*Paper late!*"), due parole che daranno lo spunto per una nuova canzone di tutt'altro genere, *Paperlate*, registrata poi durante le session di ABACAB e pubblicata nell'Ep 3x3 del 1982.

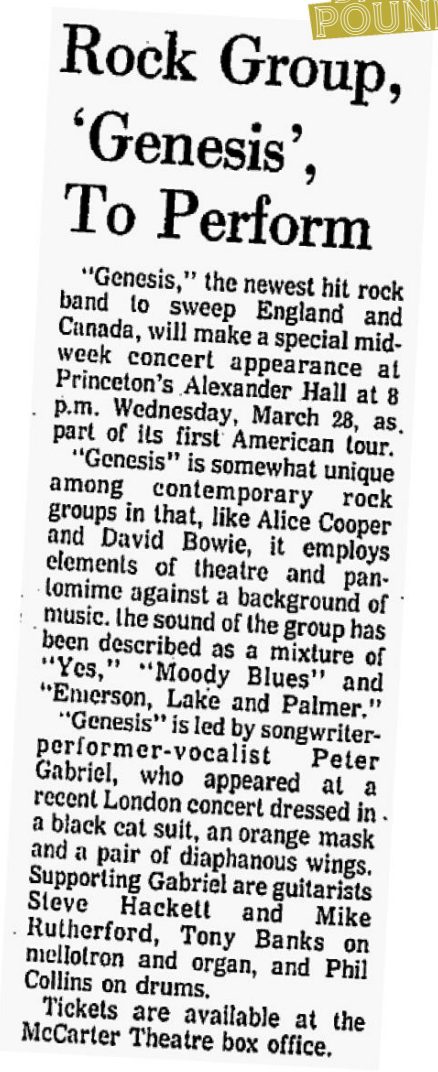
La prima parte cantata di *Dancing With The Moonlit Knight* verrà ancora intonata da **Ray Wilson** – ultima voce dei Genesis in studio – nella sezione acustica del *Calling All Stations Tour* (1998), infine da un fragilissimo Phil nel *The Last Domino? Tour* del 2022. Dal canto suo l'interprete originale del brano, oltre a ricantarlo interamente nella storica *reunion* live *Six Of The Best* (sabato 2 ottobre 1982, National Bowl di Milton Keynes), ne intonerà di nuovo l'intro vocale nella data conclusiva del *Rock Paper Scissors Tour* (2019) insieme a **Sting**, un attimo prima che la band dell'ex Police esegua *Message In A Bottle*.

Banconota promo distribuita in alcuni concerti del tour di SELLING.

Conferenza stampa per il concerto di Torino (3 febbraio 1974).

2) *I Know What I Like (In Your Wardrobe)*

Per la prima volta in modo piuttosto netto – anche se le tracce c'erano già nell'album di esordio oltre che in *Time Table* e in *Willow Farm,* all'interno di *Supper's Ready* – i Genesis fanno trasparire qui la comune passione beatlesiana. Ricorda Hackett: "Finché non finimmo il brano scherzavamo sui primi accordi e riff, lo vedevamo come un potenziale hit single alla Beatles. Poi però quando Peter e Phil improvvisarono la linea vocale ecco che vennero fuori i Genesis con il loro stile unico". In effetti il retaggio dei Fab Four risulta evidente già nel semplice riff del chitarrista, suonato con un sitar elettrico filtrato nel Leslie, sul quale Collins aveva già provato una ritmica accattivante durante le prove di FOXTROT, anche quelle alla Una Billings Dance School. Ora però la band trova la chiave giusta per sviluppare e inserire *I Know What I Like (In Your Wardrobe)* nel nuovo album: il bordone di ARP e Mellotron con cui Banks apre e chiude la canzone, timbro mischiato al rumore del motore di una falciatrice, si lega bene con l'idea lirica. Il cantante viene infatti ispirato dal quadro *The Dream* della pittrice inglese Betty Swanwick, con cui intrattiene anche qualche conversazione: "Era una signora cinquantenne di Wadhurst, nella campagna dell'East Sussex. Entrando a casa sua era come trovarsi in una storia di **Lewis Car-**



Rock Group, 'Genesis', To Perform

"Genesis," the newest hit rock band to sweep England and Canada, will make a special mid-week concert appearance at Princeton's Alexander Hall at 8 p.m. Wednesday, March 28, as part of its first American tour.

"Genesis" is somewhat unique among contemporary rock groups in that, like Alice Cooper and David Bowie, it employs elements of theatre and pantomime against a background of music. The sound of the group has been described as a mixture of "Yes," "Moody Blues" and "Emerson, Lake and Palmer."

"Genesis" is led by songwriter-performer-vocalist Peter Gabriel, who appeared at a recent London concert dressed in a black cat suit, an orange mask and a pair of diaphanous wings. Supporting Gabriel are guitarists Steve Hackett and Mike Rutherford, Tony Banks on mellotron and organ, and Phil Collins on drums.

Tickets are available at the McCarter Theatre box office.

roll, c'era persino un pappagallo che parlava con lei. Anche se non voleva collaborare con una pop band, ascoltò i Genesis e fu subito disponibile". Su richiesta del gruppo la Swanwick aggiunge una falciatrice al dipinto originale e, oltre a creare la celebre copertina di SELLING ENGLAND BY THE POUND, contribuisce alla creatività di Gabriel per quanto riguarda i personaggi – tutti britannici e di fantasia – della seconda canzone: Ethel, Mr Lewis, Miss Mort, Mr Farmer e soprattutto il giovane protagonista Jacob, che si addormenta sulla panchina e rafforza la sua identità falciando il prato. Nel ricordo del cantante: "Jacob è un debole facilmente dominabile in un ambiente rurale di quel tipo, ma il taglio dell'erba per lui diventa una vera autoterapia". Effettivamente nel testo c'è anche un cortocircuito di influenze letterarie, che vanno dalla fantascienza – la falciatrice dotata di cervello nel prologo di *City* (*Anni senza fine*) di **Clifford Simak** – al genere fantasy, visto che lo stesso armadio ("wardrobe") citato nel titolo del brano rimanda a *The Lion, The Witch and the Wardrobe* – dalla saga *Le cronache di Narnia* – dell'inglese **Clive Staples Lewis**, a sua volta citato anche tramite il personaggio di Mr Lewis. La parte più orecchiabile è indubbiamente il ritornello, sostenuto da un formidabile giro di basso ascendente di Rutherford, con il riff melodico scandito da Banks all'ARP Pro-Soloist e gli accordi maggiori dell'organo Hammond. Nei ricordi del tastierista: "Mentre Peter rumoreggiava al microfono e Steve suonava il suo riff al sitar io doppiavo la parte dell'organo con un piano elettrico Honher Pianet, leggermente distorto e scordato. Appena uscì fuori la melodia delle strofe fu subito evidente che ci fosse un probabile singolo nell'aria". Altra particolarità è l'insistenza di Gabriel in un paio di interventi che la dicono lunga sia sul rapporto con l'amico dai tempi della Charterhouse School, ovvero Tony Banks, sia sull'evoluzione della sua carriera futura. Nel primo caso, durante l'assenza del tastierista dallo studio, il cantante osa registrare una parte di Mellotron sulla coda della canzone, che Banks non gradisce affatto da strenuo difensore quale è dei ruoli di ciascuno all'interno della band. Nel secondo caso è l'utilizzo di un tamburo a clessidra africano nell'introduzione, che anticipa di qualche anno la sua passione per la world music. Subito prima del parlato "*It's one o'clock and time for lunch*" è facilmente riconoscibile l'attacco della percussione e por-

> «Firth Of Fifth **fu incisa al primo tentativo. Tony suona sempre meglio quando non ci pensa troppo su»**
> John Burns

I Genesis in concerto all'Academy of Music di New York (6 maggio 1974). A destra: «Sounds» (settembre 1973) e «New Musical Express» (luglio 1974).

tata in studio dal fonico e coproduttore John Burns direttamente da un viaggio in Nigeria in compagnia del batterista **Ginger Baker** (Cream). Sperimentazione sonora a parte è indubbio che, una volta registrata, *I Know What I Like (In Your Wardrobe)* ponga un dilemma all'interno dei Genesis. Fino a quel momento la band ha volutamente rifiutato ogni scorciatoia verso la composizione di un hit single, lo stesso Gabriel anni dopo non rinuncerà a denunciare questa ideologia estrema del gruppo: "Appena Tony espose la melodia capii subito che stavamo prendendo una strada insolita per noi, più facile e diretta, e che il brano sarebbe piaciuto alla gente. Sforzarsi per evitare di scrivere singoli di successo ci sembrava un pregio, anche se in fondo era proprio un'idiozia". Già in quei giorni è tuttavia Collins ad avere un atteggiamento più pragmatico, infatti vede come una sorpresa piacevole l'adozione da parte sua di un drumming in stile **Ringo Starr**: "Una cosa che il pubblico non si aspettava dai Genesis, al tempo stesso veicolo per un buon singolo. E allora, perché no?". È forse proprio qui che nasce la leggerezza musicale su cui i Genesis futuri della formazione a tre – Banks, Collins, Rutherford – costruiranno nel giro di una manciata di anni il loro impero discografico. In fondo l'ultimo verso di *I Know What I Like (In Your Wardrobe)* – "*Me, I'm just a lawnmower / You can tell me by the way I walk*" – verrà parzialmente ripreso proprio nel singolo di quasi vent'anni dopo, *I Can't Dance*, e nei titoli dei due album live del 1992.

CARLOS SANTANA COLOUR POSTER

MUSIC IS THE MESSAGE

sounds

JANUARY 13, 1973 7p

Brinsley Schwarz Talk-In

SEE PAGE EIGHTEEN

BRITISH TOUR FOR GENESIS

Fifteen dates for February

GENESIS, are set to headline their first tour of Britain next month. The band, who hit the top late last year with their album "Foxtrot" and then scored a sensational debut at New York's Philharmonic Hall in December, will play at least fifteen dates.

Supporting them on the bill are String Driven Thing — the band who accompanied Genesis at the Philharmonic Hall.

Genesis undertook a major British tour only last Autumn — as second on the bill to Lindisfarne. This time they will be featuring their own two hour show which will include the epic "Supper's Ready".

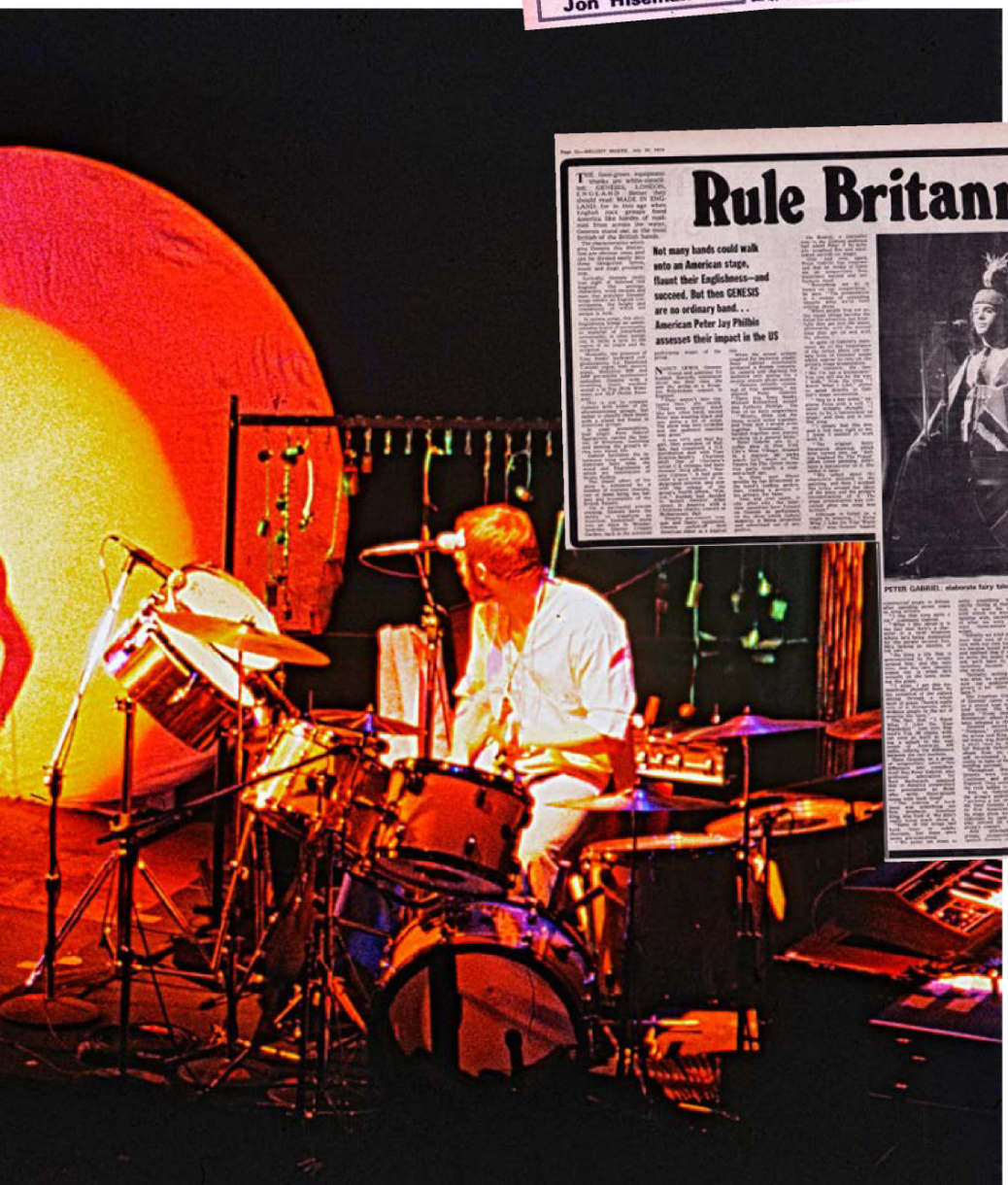
Tour dates are as follows: Hippodrome, Bristol, February 4, Rainbow, London 9, Dome, Brighton 10, Guildhall, Plymouth 12, Exeter University 14, Green's Playhouse, Glasgow 16, City Hall, Sheffield 17, Town Hall, Birmingham 18, New Theatre, Oxford 19, York University 21, City Hall, Newcastle 22, Lancaster University 23, Free Trade Hall, Manchester 24, de Montfort Hall, Leicester 25, and Civic Hall, Dunstable 26.

inside this week

Ray Davies
Uriah Heep
Procol Harum
Ronnie Wood
Fairports
Pentangle
Jon Hiseman

Not the latest creation of metamorphic art but Genesis' Peter Gabriel going through his stage ritual. He symbolises the design concept of the band's new album "Foxtrot" and appears on stage briefly in long red dress and wearing the head of a fox.

Inizialmente stampato su 45 giri tre mesi dopo l'album, l'uscita del singolo viene poi ritardata ulteriormente in UK – fine febbraio 1974 – a causa della mancanza del vinile durante la crisi petrolifera mondiale. Quando i Genesis sono già in tour negli USA, alla fine di marzo, il brano giunge al 21° posto nelle classifiche inglesi, quindi disertano la conseguente partecipazione a *Top of the Pops*, sostituiti dalla compagnia di ballo della trasmissione – cast interamente femminile – che si esibisce in una coreografia creata per l'occasione. Nelle parole di Gabriel: "Non ci interessava entrare nelle classifiche, forse al tempo eravamo solo dei giovani arroganti". La canzone è comunque suonata dal vivo dai Genesis per tutto il tour del 1973/1974, con Gabriel che, elmetto in testa e spiga di grano tra i denti, finge di guidare una falciatrice. Più avanti, dopo il suo abbandono, già dal 1976 l'esecuzione si avvale di un ritmo più funk/rock – prima con **Bill Bruford** alla batteria, poi con **Chester Thompson** – e Phil danza una tarantella che diventerà storica nei live, percuotendo il tambourine con mani, gomiti, capo e ginocchia. Dal 1977 entrano alcuni inserti a sorpresa prima della ripresa finale del ritornello, come il *tapping* di Hackett preso da *Dancing With The Moonlit Knight*, la melodia al flauto di *Stagnation* (TRESPASS) eseguita da Banks all'ARP, quella di *Blood*


Rule Britannia

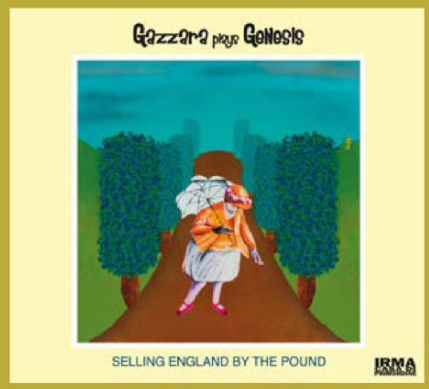
Not many bands could walk onto an American stage, flaunt their Englishness—and succeed. But then GENESIS are no ordinary band. . .

American Peter Jay Philbin assesses their impact in the US

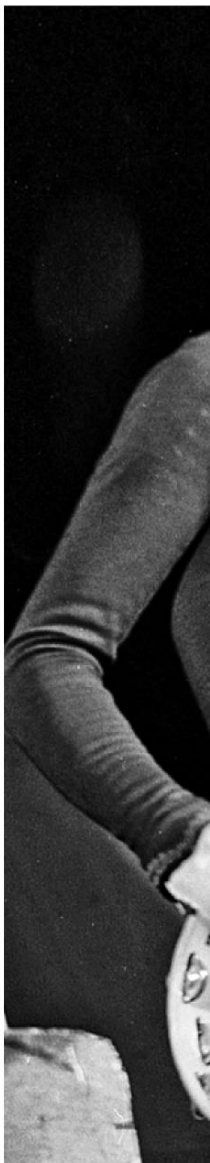
PETER GABRIEL: elaborate fairy tales

GAZZARA PLAYS GENESIS
SELLING ENGLAND BY THE POUND

Come già avvenuto col cinquantennale di FOXTROT nell'ottobre 2022, anche in occasione delle cinquanta candeline di SELLING ENGLAND BY THE POUND – il 13 ottobre 2023 – la IRMA Records pubblica il tribute album strumentale (pianoforte, tastiere, chitarre, archi e fiati) di Francesco Gazzara, che dal 2014 ha dedicato altri dischi al repertorio anni Settanta dei Genesis: il doppio PLAY ME MY SONG (anche in vinile) e HERE IT COMES AGAIN (solo Cd), entrambi disponibili sul sito *www.gazzaraplaysgenesis.com*. Questi due album orchestrali, guidati dalle trascrizioni per pianoforte acustico di Gazzara, sono stati ristampati più volte e apprezzati pubblicamente anche da alcuni ex componenti del gruppo (Anthony Phillips e Steve Hackett). Come nel caso di FOXTROT il tributo è acquistabile dalla pagina Bandcamp dell'artista (*www.francescogazzara.bandcamp.com*). Nel nuovo lavoro la copertina dell'album originale è stata reinterpretata con un mix tra artwork moderno ed elementi originali dipinti nuovamente su tela. A prevalere sono le atmosfere acustiche e pastorali, sebbene alcune tracce di SEBTP vengano valorizzate da arrangiamenti e sonorità inattese, come l'unione tra il sintetizzatore originale ARP Pro-Soloist, il Mellotron e l'organo Hammond con le chitarre nylon e 12 corde (*The Battle Of Epping Forest*) o il timbro soul avvolgente del piano elettrico Fender Rhodes con cui Francesco Gazzara interpreta *More Fool Me*. La passione del tastierista e compositore romano per i Genesis non è relativa solo alla produzione musicale, infatti nel dicembre 2021 ha dato alle stampe il libro di 500 pagine *GENESIS dalla A alla Z* (Odoya Edizioni), mentre nel 2024 è prevista l'uscita di un nuovo volume su tutte le canzoni della band per Giunti Editore.



On The Rooftops (WIND & WUTHERING) e – per la prima volta la citazione di una hit altrui all'interno di un live dei Genesis – quella di *Don't Let Me Be Misunderstood*, fino allora nota solo nella versione degli **Animals**. Dopo altri quattro tour in cui è suonata regolarmente, *I Know What I Like (In Your Wardrobe)* compare anche nella *reunion* a cinque (*Six Of The Best*) di Milton Keynes nel 1982 (con Hackett e Gabriel sul palco dei Genesis) prima di finire per dieci anni nel



dimenticatoio. Tornerà quindi come chiusura dell'*Old Medley* nel *We Can't Dance Tour* (1992) per poi ricomparire infine nelle *reunion* finali del 2007 e 2021/2022, collegata alla coda di *Firth Of Fifth* e con l'ormai integrata citazione di *Stagnation*.

3) *Firth Of Fifth*

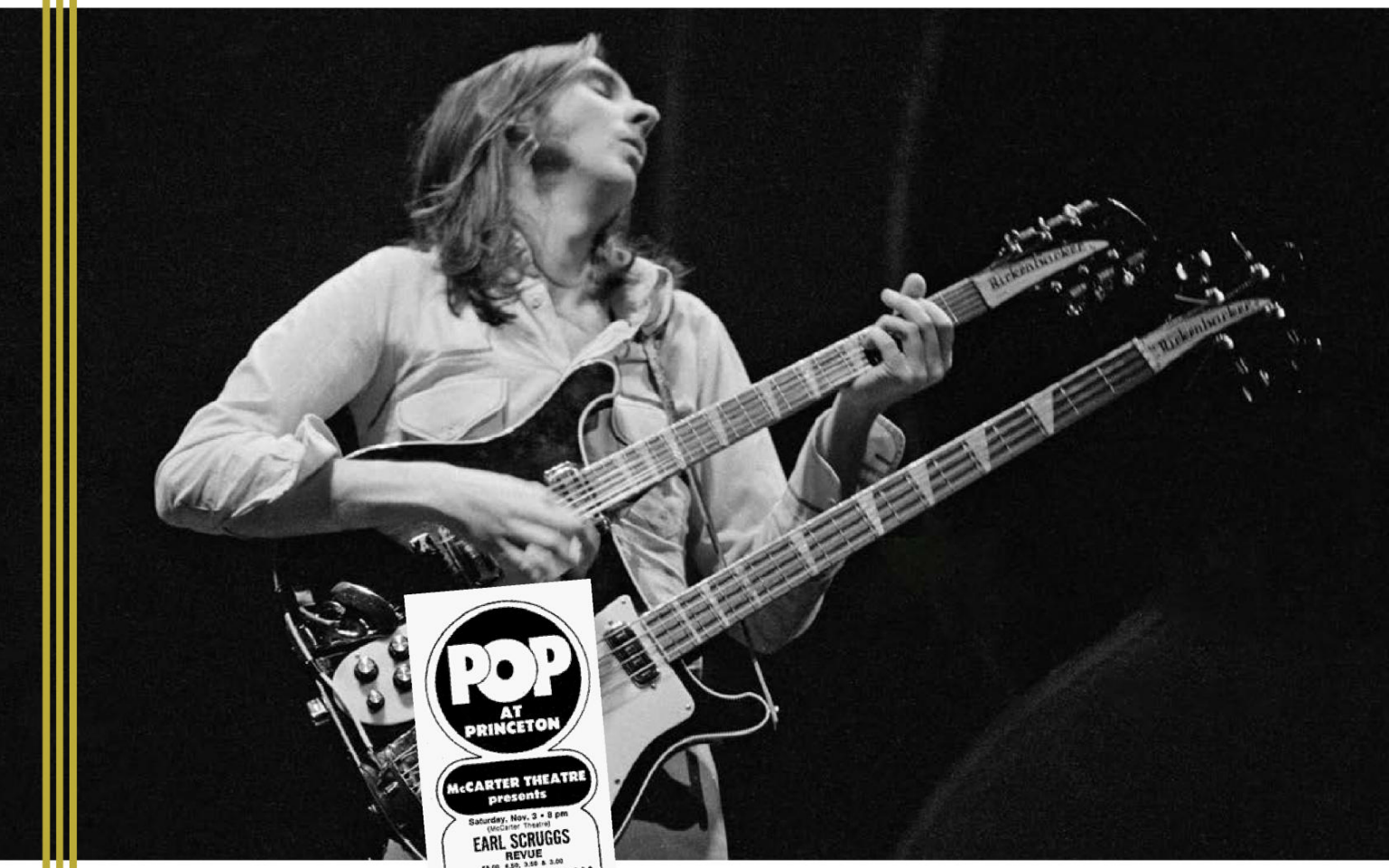
Il terzo brano lascia la spensieratezza bucolica di Jacob e la sua falciatrice, facendo rimanere subito tutti a bocca aperta grazie all'ormai famosa introduzione di pianoforte acustico, scritta ed eseguita da Banks in stile perentorio, virtuoso e classico, con ripetuti cambi di metrica. Il tastierista non ha mai dichiarato espressamente di averla registrata in un unico take, ma Burns ricorda con sicurezza che le incisioni ripetute furono pochissime, in quanto "Tony suona sempre meglio quando non ci pensa troppo su". In realtà John sta ancora sistemando i microfoni – quattro o cinque intorno al piano a coda – per trovare il sound migliore e Banks, sua caratteristica, non ci mette molto a trasformare i primi take in quelli finali. La tecnica di esecuzione si rivela peraltro ardua, anche perché il pianista si trova costretto a non usare il pedale del *sustain* dove sarebbe utile, in quanto ciò provocherebbe dei rumori ingestibili per il fonico durante la registrazione.

A sinistra il terzo capitolo di "Gazzara plays Genesis" e Francesco Gazzara davanti alla Una Billings Dance School, oggi studio dentistico. Sotto: due foto di Gabriel e una di Collins dal tour americano del 1974.

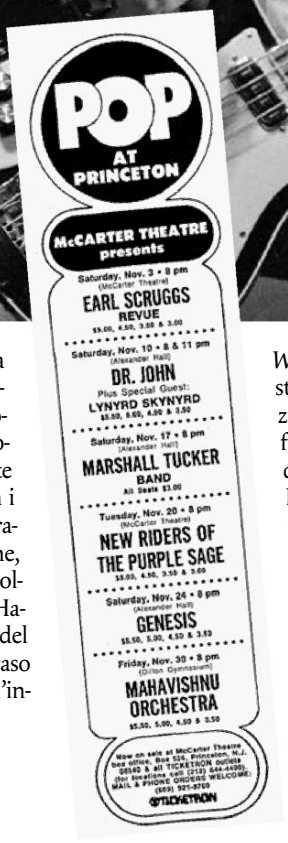
Anche in questo caso le origini di *Firth Of Fifth* risalgono ai tempi delle session per FOXTROT, quando Banks – principale autore – cercava invano di dare una forma unica a tre brani che aveva scritto. La band parcheggiò dunque quel materiale, insieme ad altre minuscole composizioni, in un'unica suite intitolata provvisoriamente *The Block*. Da qui nascono due diverse canzoni dell'album, tra cui *Firth Of Fifth*, una volta che Collins accetta la sfida ritmica imposta dal brano. La prima sezione affrontata è quella del tema centrale col flauto, inizialmente suonata solo da Gabriel e Banks. Sarà Rutherford, come ricorda lo stesso tastierista, a suggerire l'unione dei tre segmenti provando la composizione intera con la batteria, la chitarra e il Mellotron: "L'assolo di chitarra di Steve era così espressivo che a quel punto non potemmo più parcheggiare di nuovo la canzone. La sezione centrale divenne epica e maestosa, nello stile dei **King Crimson**". In effetti lo sviluppo strumentale della struttura trasforma *Firth Of Fifth* in uno dei brani più noti dei Genesis dell'era Gabriel nonché uno dei capolavori del prog rock di tutti i tempi. La sezione centrale, drammatica e intensa, alterna la melodia soave del flauto a un riff di pianoforte, che modula genialmente sul ritorno della melodia introduttiva,

eseguita ora da Banks sull'ARP Pro-Soloist (preset Trumpet) sulla complessa ritmica in tempi dispari di Collins. Ciò che segue alza definitivamente il livello di scrittura e arrangiamenti dei Genesis: il solo di chitarra elettrica, composto in origine da Banks come variazione del tema del flauto appena ascoltato, viene genialmente reinterpretato e riscritto da Steve con grande intensità figurativa. Il chitarrista aggiunge distorsore ed Echoplex, creando l'effetto di una nota lunga in feedback che sembra durare in eterno. Ricorda il chitarrista: "La chitarra aveva più mistero rispetto alle tastiere nell'interpretare quella melodia del flauto e poi sulle sei corde era più intuitivo muoversi su una scala dal carattere mediorientale. Così Tony decise di arrangiare il motivo con tutta la band, io alla parte solista e lui ad accompagnare con i colori di un'orchestra sinfonica, grazie a Mellotron e organo". Ecco che, come in una colonna sonora di Hollywood, la lunga nota tenuta di Hackett diventa – nelle stesse parole del chitarrista – "un volo d'uccello a raso sulle acque dell'oceano", mentre l'ingresso dei bass pedals di Rutherford crea un vero cataclisma sonoro, che prosegue fino al passaggio di tonalità da minore a maggiore, a segnalare la quiete dopo la tempesta. Eppure, benché la complessità musicale di *Firth Of Fifth* venga spesso collegata alla Sezione Aurea del matematico medievale **Leonardo Fibonacci** – in particolare circa la numerazione delle battute musicali, cosa peraltro mai confermata da Banks – è interessante conoscere la reale ispirazione del tastierista relativa a quel cambio di tonalità da minore a maggiore. Confesserà Banks: "Presi in prestito gli accordi sotto il solo di Steve da *It's A Man's Man's Man's World* di **James Brown**. È un artista che non mi ha mai fatto impazzire, però è innegabile che abbia influenzato molto i nostri gusti musicali insieme a Otis Redding e Ben E. King. La sua canzone era meravigliosa, quando decisi di invertire l'accordo maggiore al posto di quello minore, ebbi un brivido dietro la schiena. Nessuno se lo aspettava e a me questo genere di sorprese genera sempre un grande sollievo". Le strofe cantate da Peter, sostenute dal basso discendente e marmoreo, enfatizzano a loro volta i versi composti da Banks e Rutherford. Si parte da un corso d'acqua – l'estuario del fiume scozzese Forth, il "Firth of Forth", che i Genesis storpiano volutamente in *Fifth* – e tra varie allegorie si passa al concetto cosmologico del "fiume della vita". Benché il tastierista lo descriverà come "uno dei testi peggiori che porti anche la mia firma", è facile scovare tra i versi il medesimo carattere fatalista che Banks adotterà in altri testi dei Genesis (*Burning Rope*, *One For The Vine*) o solisti (*An Island In The Darkness*). L'allegoria principale diventa esplicita proprio nella citazione finale del filosofo greco Eraclito, in cui "the river of constant change" ("il fiume del costante cambiamento") non è altro che un richiamo alla teoria del divenire (*panta rei*): tutto cambia sempre, compresa la nostra esistenza, anche se in apparenza tutto resta uguale a se stesso.

Dotata di una struttura complessa, che tornerà in seguito in diverse canzoni dei Genesis scritte da e con Tony Banks, dove intro e coda racchiudono tre strofe cantate e un paio di



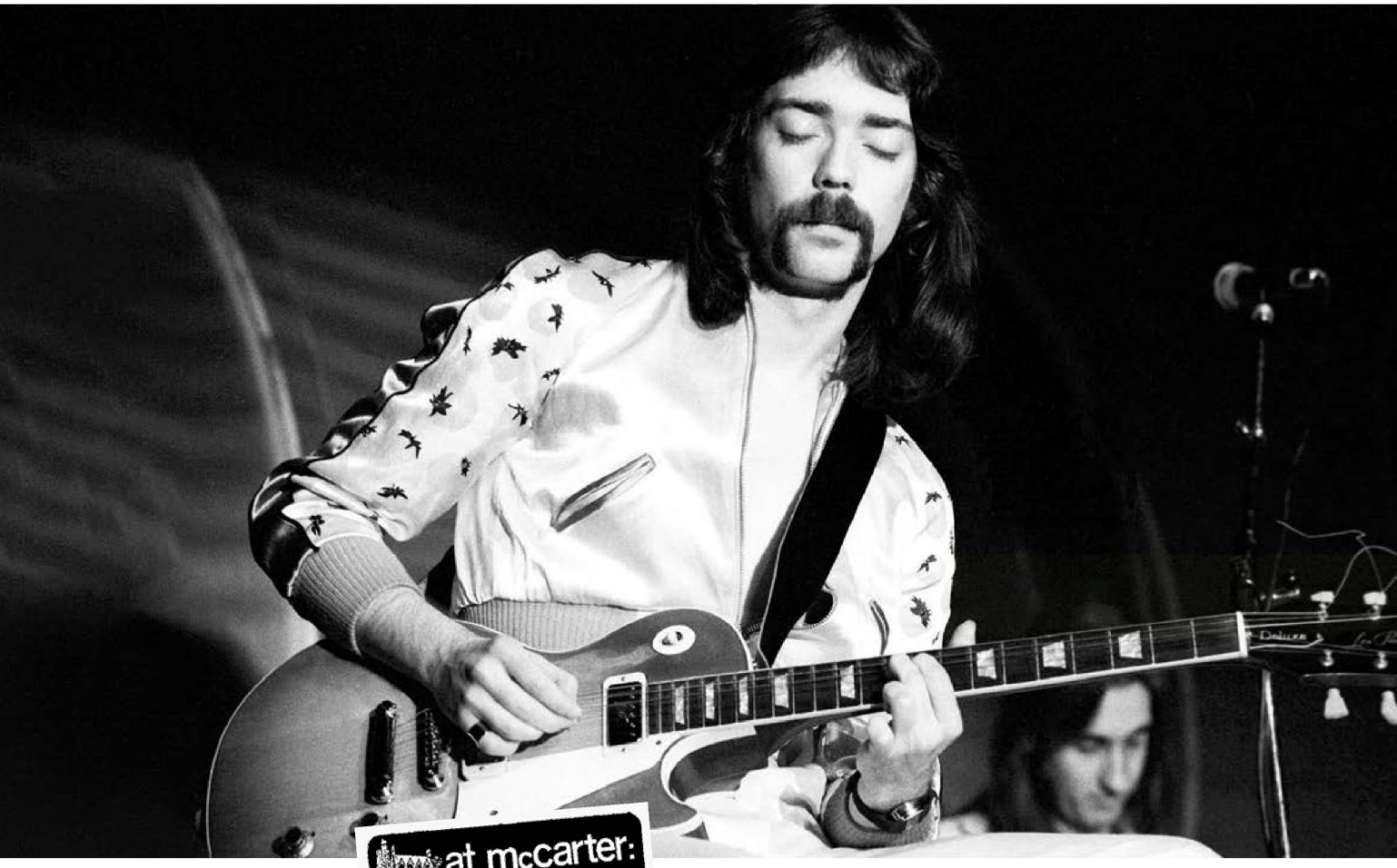
Mike Rutherford (Royal Drury Lane Theatre, gennaio 1974). Sotto: Princeton University, New Jersey (30 ottobre 1974).

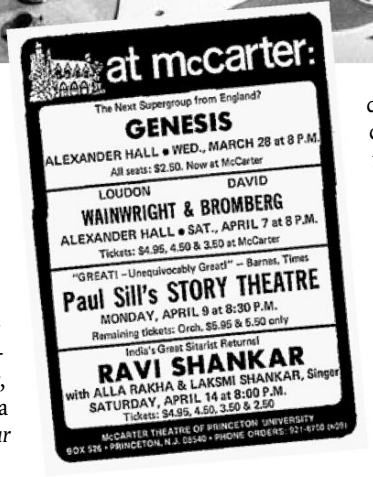


intermezzi strumentali diversi, *Firth Of Fifth* mantiene una certa longevità nei tour della band, a partire da quello del 1973/1974. Anche se l'intro di piano acustico, impossibile da rendere senza errori su uno strumento elettrico dell'epoca come l'Electra-piano 386 della RMI, con sole sei ottave di estensione, viene presto sacrificata dal tastierista subito dopo un'esecuzione disastrosa al Drury Lane Theatre di Londra nel gennaio 1974. La canzone torna nei tour 1976 e 1977 con l'aggiunta del secondo batterista – prima Bill Bruford poi Chester Thompson – durante la parte strumentale. Verrà poi ripresa in quello di ABACAB (1981) e nella *reunion Six Of The Best* (1982) – ormai con **Daryl Stuermer** come chitarrista solista – per poi sopravvivere con la sola sezione strumentale nei concerti del *Mama Tour* (1983/1984), del 1992 e del 1998 (questi con **Anthony Drennan** alla chitarra). Infine verrà eseguita, di nuovo con Stuermer, nella stessa forma ma legata a *I Know What I Like (In Your Wardrobe)*, nelle *reunion* finali dei Genesis del 2007 e 2021/2022.

«SEBTP ha influenzato artisti rock, pop, jazz. Ha una valenza quasi universale» Steve Hackett

Steve Hackett (Newcastle, ottobre 1973). Sotto: Princeton University (28 marzo 1973).





4) More Fool Me

Composta da Collins e Rutherford sulle scale esterne degli Island Studios, questa breve, semplice e delicata canzone acustica viene registrata quasi alla chetichella da John Burns: su nastro vengono incise solo la voce del batterista e la chitarra 12 corde del bassista. È lo stesso coproduttore e fonico che decide successivamente di farla ascoltare al resto della band, convinto che possa trovare uno spazio nella tracklist dell'album. Ricorda Burns: "La misero ai voti, incluso il mio, e alla fine la spuntò solo per il fatto che c'era una voce diversa da quella di Peter". Si tratta della seconda registrazione in assoluto dei Genesis con la voce solista di Phil Collins dopo *For Absent Friends* in NURSERY CRYME. La sua collocazione è facile, sia come traccia cuscinetto tra la drammatica *Firth Of Fifth* e la movimentata *The Battle Of Epping Forest*, sia come brano perfetto per gli ultimi solchi della facciata di un 33 giri, dalla resa di solito meno dinamica quando l'arrangiamento è invece troppo denso di strumenti.

Oltre alla voce di Collins c'è un'altra novità: *More Fool Me* è del tutto priva delle metafore e doppi sensi presenti nei testi delle altre canzoni. Ciò rappresenta una svolta, come sempre sostenuto dallo stesso Gabriel, o, per citare un commento sarcastico di Hackett, "l'inizio delle canzoni più deprimenti della band, quelle in cui si parlava di donne". In altre parole il brano sembra anticipare il futuro allontanamento dal prog, con versi più banalmente da *love song*, anche se interpretati da un cantante deside-

Pubblicità sul «Los Angeles Times» per i due concerti al Santa Monica Civic Auditorium (21 e 22 marzo 1974).

roso di dimostrare la sua professionalità: ritornelli armonizzati, vocalizzi nell'intro, strofe in falsetto doppiate da una seconda voce, coda finale con coro a più voci senza parole prima dell'ultima frase di chiusura. Ciò nonostante, è indubbio che *More Fool Me* non abbia mai impressionato uno come Banks: "Oggi la ascolto con piacere. Allora, quando la eseguivano Phil e Mike sul palco, io andavo sempre a bere qualcosa". In effetti dal vivo i Genesis la eseguono solo nel *Selling England By The Pound Tour*, alternata peraltro allo strumentale *Horizons*, eppure durante la breve scena di cabaret che la introduce – il batterista lascia i tamburi e indossa una giacca bianca su una salopette in denim dello stesso colore, scherzando al microfono prima di cantare e autodefinendosi "un imbianchino che si è messo una giacchetta" – si intravedono i germi del frontman futuro che guiderà la band appena tre anni dopo. Rutherford, rimasto solo con Collins sul palco, imbracciando la sua 12 corde, rivelerà: "Per via della sua forte presenza scenica, Phil riceveva sempre un applauso caldo del pubblico, sia dietro che davanti la batteria".

Pass di Steve Hackett per il tour italiano 1974 e biglietto del concerto di Napoli.

LATO B

1) *The Battle Of Epping Forest*

La Gibson Les Paul di Hackett col fuzz pedal e un divisore di ottava, filtrata poi nell'Echoplex, emula il rumore di una gang in marcia. Collins rullanteggia in stile marziale, mentre Banks espone la sua melodia per terze ai flauti del Mellotron. Parte così, in sordina e con il fade iniziale, la seconda facciata, dove per una manciata di secondi rimane nascosta la densità assoluta del brano in questione. Ricorda il chitarrista: "Dal mio strumento uscì un sound a sorpresa, grazie agli effetti le corde vibravano tra loro come se non le avessi neanche premute, il tutto aveva un carattere figurativo, era come un'armata che avanzava al fronte". *The Battle Of Epping Forest* è la prima canzone dell'album di cui la band completa la stesura durante le prove alla Una Billings School Of Dance, sviluppata anch'essa da una delle sezioni della preesistente *The Block*, scritta da Banks. La quantità di dettagli musicali, trovate ritmiche e soprattutto liriche, oltre a farne il brano più lungo del disco, lo avvicina anche a una mini opera rock. Secondo il tastierista però la composizione non diventa ciò che avrebbe dovuto essere nei piani iniziali: "Ci stancammo presto a provarla così tante volte, è una canzone troppo arrangiata e una volta entrati in studio la registrammo così come l'avevamo provata, a memoria e senza pensarci su, e quindi non potemmo svilupparla meglio creativamente". Subito dopo l'intro strumentale è evidente l'impatto ritmico, con gli accordi movimentati di organo Hammond sul tempo dispari e il basso distorto. L'attacco vocale di Gabriel è potente e ben inserito ma già dalla prima strofa si capisce che la quantità di versi da lui scritti sulla base è davvero notevole da gestire, qualcosa che anticipa alcune delle problematiche nel rapporto tra musica e testi del successivo THE LAMB LIES DOWN ON BROADWAY. La sezione centrale mostra le difficoltà maggiori per trovare l'incastro tra parole cantate, ritmica e riff strumentali. Secondo Rutherford, soffre della "lotta perenne tra musica e testo", mentre Collins ritiene che ci siano "troppe parole in ogni singolo verso, senza spazio per respirare". In questa parte centrale, comunque assolutamente sublime per il pubblico del prog abituato a simili densità, non sono tanto le voci doppie di Gabriel e Collins, neanche le 12 corde, che arpeggiano e accompagnano, a creare il traffico eccessivo nell'arrangiamento. È piuttosto la lunga schiera di personaggi ai quali dà voce il cantante dei Genesis – in alcuni casi con dei parlati precursori del rap – a incastrarsi a malapena con la ritmica della composizione. Il fatto che ci siano così tante parole, proprio nella sezione più acustica e tranquilla della canzone, è anche la conseguenza di un approccio compositivo forse ancora troppo democratico nel gruppo. Ricorda Banks: "Ognuno di noi non voleva cedere di un millimetro dalle proprie idee e alla fine mettemmo tutto dentro senza alcun edit. Fu un errore". A questo si aggiunge il proverbiale ritardo di Peter nell'ultimare i testi, scritti separatamente dalla musica, e in questo caso si avverte subito la difficoltà di incastrare i molteplici personaggi di fantasia dando a ognuno una sua voce: oltre a The Reverend nella sezione centrale, ci sono Bob the Nob, Mick the Prick e Harold Demure. È Gabriel: "Finii il testo quando la band aveva già arrangiato e inciso la parte strumentale. Ritenevo i miei versi migliori rispetto a quelli degli altri, però stavolta era troppo tardi per risolvere i problemi d'incastro". La storia a cui si ispira il cantante proviene da un ritaglio del quotidiano «The Times» – è noto che già allora lui conservasse gli articoli di giornale più bizzarri – e narra di una rissa tra gang nelle strade dell'east end londinese. Si tratta di una sorta di duello tra pseudo gentiluomini, nel ricordo dello stesso Peter "a mani nude e senza armi da fuoco". La sua elaborazione lirica è però così creativa da suscitare i pudori puritani e i pruriti erotici di quell'Inghilterra, già messa alla berlina in altri brani dell'album. In particolare è proprio il personaggio The Reverend ad abbandonare l'abito talare per colpa dei cosiddetti "Stafforshire Plates", un'allusione al sesso orale nello slang londinese. Non solo, nel testo emerge spesso anche un umorismo alla Monty Python, quando alla fine del brano si attua il lancio della moneta per proclamare la gang vincitrice della battaglia o, nel caso della rissa tra i gentlemen in limousine, quando viene derisa la borghesia ipocrita e decaduta moralmente. Anche se la densità del brano aumenta gli ostacoli di

«The Battle… soffre della lotta perenne tra musica e testo»
Mike Rutherford

esecuzione e non permette ai Genesis di tenerlo in scaletta oltre il tour del 1973/1974, *The Battle Of Epping Forest* rimane comunque per Gabriel una ghiotta occasione per sfoggiare sul palco i suoi travestimenti: manganello da poliziotto, collare da prelato, cappello a cilindro e soprattutto la calza di nylon sulla testa a simulare un rapinatore.

Da sinistra pubblicità «Melody Maker» e «New Musical Express». Nella foto: Peter Gabriel.

2) *After The Ordeal*

Se non l'autore principale, quantomeno quello protagonista come esecutore di questo gioiello strumentale – diviso in una prima parte acustica e una seconda elettrica in cui c'è anche lo zampino di Rutherford – Steve Hackett è l'unico che lo interpreterà sul palco molti anni dopo, visto che i Genesis non lo eseguiranno mai dal vivo. Il chitarrista lo suonerà sia con la band GTR – all'interno di un medley nel 1986 – sia nel tour solista del 2005, tenendolo poi nel repertorio del suo trio acustico. Proprio di Hackett sono la melodia iniziale alla chitarra classica – con un contrappunto pianistico che Banks anni dopo ricorderà come "atroce" – e anche quella eseguita a note lunghe tenute con l'elettrica nella seconda sezione della composizione. A proposito dell'uso di entrambe le chitarre nello stesso brano, è interessante notare – grazie alle registrazioni bootleg delle prove a Chessington e alla Una Billings Dance School – che inizialmente i Genesis lo suonassero con un tempo molto più veloce rispetto all'album e che Hackett imbracciasse l'elettrica anche nella prima parte. La sezione acustica iniziale sorprende comunque nella tracklist. Il suo tono quasi medievale e bucolico l'avvicina a TRESPASS,

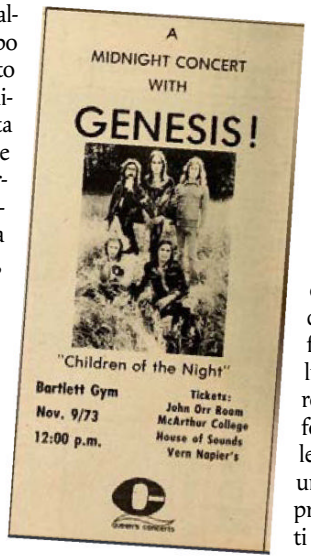
martedì 5 febbraio 1974 ore 21
PALAZZO dello SPORT
ROMA - EUR
PETER GABRIEL con i
genesis
in un colossale rock show
prevendite:
ORBIS
prezzi

quando nella band c'era ancora Anthony Phillips. Sia Banks che Gabriel si oppongono alla sua inclusione nel disco, così il compromesso raggiunto – in cui entra, oltre al flauto suonato dal cantante in coda, anche la presenza della sezione strumentale di *The Cinema Show*, avversata proprio da Gabriel – allunga oltre il consueto la durata di SELLING ENGLAND BY THE POUND. Ad ogni modo *After The Ordeal*, come dimostra anche il titolo traducibile in "Dopo il calvario", resta una composizione cuscinetto, una sorta di quiete dopo l'ardua esecuzione di *The Battle Of Epping Forest*, prima della tempesta emotiva e strumentalmente tecnica della successiva *The Cinema Show*. L'unico piccolo momento di gloria è la sua pubblicazione, soltanto in Francia, come lato B del 45 giri di *I Know What I Like (In Your Wardrobe)* nel 1974.

Pubblicità del concerto romano al Palazzo dello Sport (5 febbraio 1974).

3) *The Cinema Show*

Nel silenzio, dopo la sfumata di *After The Ordeal*, parte l'arpeggio melodico della 12 corde di Rutherford (accordata per l'occasione con le due corde doppie medie trasposte tra alta e bassa, le ultime due basse in altra tonalità) e con esso lo sviluppo di un cavallo di battaglia assoluto – alla pari di *Firth Of Fifth* – eseguito in forme diverse in quasi tutta l'attività live dei Genesis. Anche le strofe cantate iniziano con un arrangiamento acustico, aumentando l'idillio bucolico con la chitarra di Hackett e la 12 corde di Banks, che armonizza le parti di Rutherford richiamando nuovamente il sound del periodo con Anthony Phillips. Non appena Collins passa dal semplice triangolo introduttivo alla batteria nel secondo inciso, si abbinano anche i fraseggi di Hackett all'elettrica intorno alla melodia vocale di Gabriel. In realtà è un breve e veloce assolo, che viene missato appena sotto il livello del canto e che Steve ricorda come "ispirato ai riff di flauto di **Ian McDonald** con i King Crimson".


A
MIDNIGHT CONCERT
WITH
GENESIS!
"Children of the Night"
Bartlett Gym
Nov. 9/73
12:00 p.m.
Tickets:
John Orr Room
McArthur College
House of Sounds
Vern Napier's

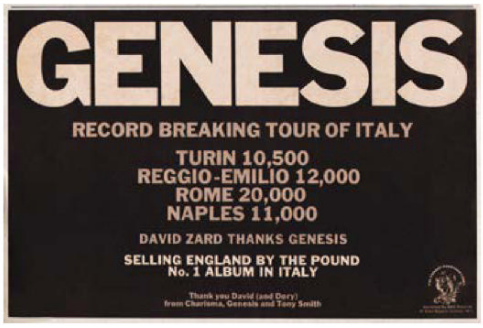
Pubblicità concerto Queen's University (Kingston, Canada, 9 novembre 1973).

A imporre un cambio netto di atmosfera è l'ingresso – siamo già circa a quasi sei minuti dall'inizio – della drammatica sezione strumentale in 7/8, che dura fino alla coda: divisa tra la cavalcata di Banks sull'ARP Pro-Soloist, con sotto l'organo e i cori del Mellotron, la ritmica incalzante di Collins, il lavoro incessante di Rutherford su chitarra ritmica e basso – l'iconico doppio manico Rickenbacker – e bass pedals, questa parte diventa un momento di altissimo livello del futuro strumentale dei Genesis e della formazione a tre, che sopravviverà alle defezioni di Gabriel prima e di Hackett dopo. I protagonisti della line-up dei Genesis più longeva in assoluto già nel 1973 (salone di Chessington) tirano giù le basi di una session che rimarrà nella storia: Rutherford inventa il riff ostinato in 7/8 della chitarra e subito Banks ci improvvisa su le variazioni di accordi da cui scaturisce la celebre melodia della sezione strumentale di *The Cinema Show*. Così lo ricorda il tastierista: "Mike suonava col plettro solo le corde più alte della chitarra e così io potevo scrivere liberamente i cambi di accordi sul ritmo. Alla fine mettemmo tutto in ordine e il finale era pronto prima ancora di entrare in studio". Gli unici scettici su questa evoluzione della canzone sono Hackett, ovviamente meno coinvolto sulla parte in questione anche se non perentorio nel volerla eliminare come lo è invece Gabriel, e il discografico della Charisma Records Tony Stratton-Smith, che intravede pericoli sia nella durata lunga della composizione sia nei probabili paragoni che la stampa avrebbe fatto con gli **Emerson, Lake & Palmer**. Fin qui il *corpus* musicale, ma tornando alla prima sezione del brano, escludendo il secondo intermezzo acustico in cui Gabriel suona prima il flauto e poi armonizza con Collins una parte vocale senza parole, è il testo di Banks e Rutherford, con una modifica sostanziale suggerita da Peter, a diventare uno dei più famosi nella carriera prog della band. I versi sono ispirati al poema *The Waste Land* di **T.S. Eliot** ma è Gabriel a virare la vicenda su una Giulietta e un Romeo moderni, mettendo in primo piano la più universale delle storie romantiche di William Shakespeare, riprendendo e modificando in particolare il momento in cui i due protagonisti del poema di Eliot si preparano alla giornata prima del loro incontro galante notturno. È la chiave giusta per la canzone, anche se Banks non digerisce subito la variazione di Gabriel: "Nel libro di riferimento la coppia era più impersonale, lei una dattilografa e lui un impiegato, ma Peter diceva che la nostra trasposizione era troppo leggera, cosa che io non condividevo".

La sezione cantata si chiude infine con un verso profondo – e ormai celebre – messo in bocca al greco Tiresia, l'indovino cieco di Tebe che, secondo la leggenda narrata da Ovidio nelle *Metamorfosi*, una volta trasformatosi temporaneamente in donna rivela di preferire sessualmente il genere femminile a quello maschile. "*Once a woman like the earth I gave / But there is in fact more earth than sea*": qui i Genesis non solo perseverano nell'ispirazione mitologica ma tornano anche al tema centrale di SELLING ENGLAND BY THE POUND, suggerendo che la più classica tra le storie d'amore, quella tra Romeo e Giulietta, risulti ormai fuori luogo nel decadimento dei costumi della società contemporanea.

L'esecuzione dal vivo della canzone intera avviene dal tour 1973/74 a quello del 1978 – con le eccezioni del *Lamb Tour* (1974/75) e del *Wind & Wuthering Tour* (1977) in cui è assente – mentre in seguito è solo la sezione strumentale a sopravvivere ed emergere con protagonismo all'interno degli show, laddove già nel *Selling England By The Pound Tour* Gabriel e Hackett lasciavano il proscenio al trio Banks/Collins/Rutherford. Dal 1976 viene eseguita con due batterie, che in realtà suonano simultaneamente – con Bill Bruford prima e con Chester Thompson dopo al fianco di Collins – solo verso la fine della sezione strumentale, nel momento in cui Rutherford passa dai bass pedals al giro ascendente col basso elettrico. Dopodiché *The Cinema Show* evolve in un punto fermo dei numerosi medley live, integrando prima il riff di Banks da *Riding The Scree* e facendola confluire poi verso *…In That Quiet Earth* e infine *Afterglow*. Parte della sua sezione strumentale farà parte, dall'*Abacab Tour* del 1981 in poi, dell'*In The Cage Medley*, mentre l'inizio acustico verrà preso in considerazione da Ruther-

«Non ci interessava entrare nelle classifiche, forse eravamo dei giovani arroganti»
Peter Gabriel



ford durante le prove della *reunion* del 2007: "Tentai di riaccordare la chitarra a 12 corde in quel modo bizzarro con cui suonavo l'intro, ma dopo venticinque anni mi ero dimenticato proprio tutto".

4) *Aisle Of Plenty*

La traccia di chiusura riparte dall'atmosfera pastorale che ha aperto l'album (*Dancing With The Moonlit Knight*), muovendosi anche sullo stesso riff di chitarra classica di Hackett, eseguito ora più lentamente. Si tratta di un esempio di circolarità nella struttura del disco, che i Genesis riprenderanno in maniera simile in alcuni loro album successivi e, complice il rallentamento della coda del brano precedente (*The Cinema Show*), si innesta qui con la naturalezza necessaria all'esposizione successiva del testo. La melodia cantata, che peraltro riprende anch'essa le note di metà della strofa introduttiva dell'apertura, prosegue con un lungo elenco recitato in cui compaiono giochi di parole e doppi sensi, legati a una generale denuncia del consumismo dilagante nella società inglese dell'epoca, ovvero il concetto lirico dell'intero album. Il legame tra l'attacco vocale di *Aisle Of Plenty* e l'elenco – dei prodotti della spesa – che segue è nei primi versi: qui l'anziana Tessa urla "I don't belong here!", dimostrando il suo disagio per l'offerta consumistica dei nuovi supermercati, a sua volta richiamata anche dal titolo, traducibile in italiano come "Corsia dell'abbondanza". Nel suo dialogo serrato su un'unica nota Peter invita la vecchietta a prendere una "Safe way home", doppio senso in cui si cela il nome della catena di supermarket inglesi Safeway, poi citando in un unico verso due marchi alimentari diversi: "Fine Fare discount" (Fine Fare) "Tess Co-operates" (Tesco). A chiudere il brano e l'album è infine l'elenco della spesa tout court, prima dell'ultima frase che risponde alla domanda insita nel titolo della suite *Supper's Ready* su FOXTROT: per cena non ci sono altro che delle uova strapazzate.

Grazie a Marcello Cirese e Mino Profumo per l'aiuto a reperire le immagini.

Pubblicità del tour italiano, biglietto integro di Torino, foto all'aeroporto londinese di Heatrow (1974).

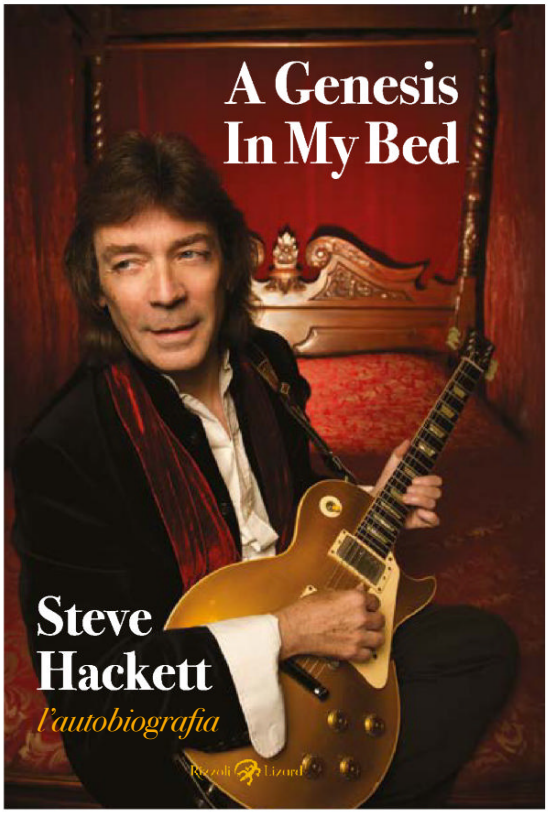
SELLING ENGLAND BY THE POUND

Steve Hackett è oggi quello che vive di più l'atmosfera Genesis, non fosse altro per i concerti e i live che porta ormai in giro da molti anni. Nella sua autobiografia A *Genesis In My Bed* (edita in Italia dalla Rizzoli/Lizard, 2020) parla diffusamente di SELLING ENGLAND BY THE POUND.

LA MIA FELICITÀ CON I GENESIS

Testo: **Steve Hackett**

Dopo FOXTROT arrivò il periodo di SELLING ENGLAND BY THE POUND, il momento di massima felicità nella mia storia con i Genesis. Avevamo un repertorio ricco e dal vivo mettevamo in piedi uno spettacolo infallibile: ero certo che con quel disco saremmo andati a segno. Si sentiva una forte energia nella band e attorno a noi, ero sicuro che avrei sfoderato un riff di chitarra dopo l'altro. La nostra prima hit fu *I Know What I Like*, basata su un riff mio e di Phil, che sapeva dargli un grande swing. L'anno prima l'avevamo scartata, ora andava a meraviglia. Dal vivo funzionava sempre e quando la suono, oggi, con la mia band, il sax di **Rob Townsend** le conferisce una vita nuova. Il resto dell'album è percorso da toni elegiaci, in particolare nel mio pezzo preferito, che per me è l'epitome ideale dei Genesis, ovvero *Dancing With The Moonlit Knight*. S'inizia con la suggestione primitiva di un *canto piano* scozzese per passare poi solennemente a una melodia molto inglese, innodica, che ricorda Elgar, prima di aumentare i giri e lanciarsi via via più veloce in una fuga attraverso il tempo, con una confusione sfrenata di sonorità. Si espone a tutti gli stili e sembra di assistere a un time-lapse musicale: le nuvole corrono nel cielo, i fiori crescono e sbocciano davanti agli occhi per poi appassire in un battito di ciglia, il vecchio mondo scorre via e si fa inglobare dalla nuova giungla di cemento: angolosa, fredda, distaccata e cubista. Sul finale, l'atmosfera è quasi postapocalittica, mi fa pensare all'acqua, alla placidità definitiva che ci attende oltre il vortice, tra le macerie di quel che resta della civiltà, i relitti di ciò che è stato. Mi ricorda il *Requiem* di Mozart: l'individuo che cede il passo alle grandi corporazioni senza volto, l'idea che ogni civiltà sia destinata a crollare. Sono temi ricorrenti nei Genesis: il passare del tempo e le rimembranze di lontane ere cavalleresche. Un ibrido sorprendente di musica classica e rock, all'epoca estremamente originale. Individuare e sviluppare quello stile, ci permise di fare un prodigioso balzo in avanti. Un altro pezzo forte dell'album, *Firth Of Fifth*, nacque dalla fantasia di Tony: fu lui a scrivere la melodia che sfocia in quello che con ogni probabilità è l'assolo più rappresentativo della mia esperienza nel gruppo. La prima volta lo sentii suonato alla tastiera, ma mi sembrò troppo schematico, eppure non persi coraggio e lo provai sulla mia fidata Les Paul Gold Top. L'immagine che mi guidava era quella di un uccello in volo su un mare calmo. Alterai la melodia e inserii delle *bent notes* per conferirle maggiore risonanza emotiva; per questo la sua sonorità è vagamente orientale e ne mette in luce la natura epica, anche qui con un colore orchestrale. In tanti mi hanno confessato di essersi commossi ascoltando questo assolo. Credo sia merito della sua lenta andatura: quella pulsazione robusta di basso e chitarra riesce davvero a scuoterti nel profondo. Nel corso della tournée di supporto a SELLING ENGLAND mi capitava di cadere in trance sul palcoscenico: sentivo di es-



Il libro *A Genesis In My Bed*, autobiografia di Steve Hackett (Lizard/Rizzoli, 2020).

Steve Hackett (1975).

sere il chitarrista della miglior band del mondo. In quello stesso periodo, **John Lennon** rilasciò delle dichiarazioni molto positive sui Genesis, cosa che fece schizzare la mia autostima a livelli mai raggiunti prima. Con quel tour al Roxy di Los Angeles facemmo tre date con doppi concerti (17/19 dicembre 1973), in tutto sei fantastici spettacoli davanti a un pubblico incredibile. Sul palcoscenico ero a mio agio più che da qualsiasi altra parte: la mia eterna contraddizione. La mia vita privata era un disastro, ma quando ero con la band facevamo musica meravigliosa, ero sempre più determinato e, come se non bastasse, il pubblico ci adorava. In tournée incrociavamo altri musicisti, come gli olandesi **Focus**. Dopo averli visti in concerto, dissi al chitarrista **Jan Akkerman** che avevano suonato a meraviglia. Mi rispose che, a suo giudizio, aveva fatto schifo. È incredibile la severità autocritica dei musicisti, a volte; anche la mia. Sono ancora in contatto con **Thijs van Leer**, altro membro fondatore della band, che giustamente ha molta fiducia nelle sue abilità. Gira sempre con il suo flauto, come il pifferaio magico, e lo suona ovunque si trovi: per strada, in spiaggia, al caffè… e allora è sempre festa per tutti. Tutto il contrario di **Robert Fripp**, che conobbi sempre all'epoca del tour di SELLING ENGLAND: che sia sul palco a suonare o al bar a fare due chiacchiere, ha sempre quell'atteggiamento da maestrino. Una volta, a cena a casa sua, mi riprese perché secondo lui stavo facendo fuori tutto il formaggio e io, per fargli dispetto, ne presi ancora. Una tragedia: sono quarant'anni che non mi invita più a cena. Io però non ho smesso di provare ammirazione e rispetto per Robert e per gli altri King Crimson: per quanto hanno fatto nel 1969 e per la loro tenacia fino a oggi. Sono stati un faro di quel movimento di ricerca musicale multigenere che ha aperto la strada a tanti di noi. Conclusa la tournée di SELLING ENGLAND, mi trasformai rapidamente da aspirante *guitar hero* a marito tartassato di Ellen e neopadre di Oliver. Per Ellen la cura del bambino era troppo. A cambiarlo, nutrirlo, ad alzarmi di notte per controllare che stesse bene ero quasi sempre io. Mi ci rivedo, con i miei zatteroni malconci, i capelli lunghi e i baffoni incolti che spingo la carrozzina per strada, tutti i santi giorni! Ma non fu questo il motivo per cui di lì a poco Ellen e io ci separammo; il fatto era che, non importa che cosa io facessi, lei non era mai contenta. Era costantemente arrabbiata, incapace di superare i dolori che avevano segnato la sua infanzia. Me ne andai, dunque, e Oliver fu portato in Germania, dove se ne prese cura la madre di Ellen. Aver rinunciato a lui mi procurò sensi di colpa orribili, ma Ellen e io non potevamo continuare a stare insieme e quello era l'unico modo per essere certi che il bambino fosse in buone mani. Gli assicurai sostegno finanziario e andai regolarmente a trovarlo per tutta l'infanzia. Ho sempre tenuto vivo il nostro contatto e anche oggi, che è un uomo fatto e finito, rivedersi è sempre una gioia. Il vascello dei Genesis non restava a lungo in rada: in mare aperto c'era sempre qualche avventura ad attenderci. Chiusa l'esperienza di SELLING ENGLAND, decidemmo di comporre e registrare il nuovo album a Headley Grange, un'ex casa di correzione nella campagna dello Hampshire che negli anni aveva ospitato le prove e le registrazioni di gruppi come i Led Zeppelin.
Ma questa è un'altra storia…

«SEBTP è il punto massimo della mia felicità con i Genesis»
Steve Hackett

Poster del tour inglese di SEBTP (2019).

UNA DONNA IN CHIARO SCURO

IMILLA, primo album con Andrea Morelli alla chitarra, è il nuovo concept di un gruppo ormai storicizzato, **Il Bacio della Medusa**, che ha inciso cinque lavori in studio, il primo nell'ormai lontano 2008, e due dal vivo (elettrico e acustico). La musica proposta è "forte", aspra nei contenuti e nelle emozioni espresse, affascinante e poco incline ai compromessi… un grande disco.

Testo: **Guido Bellachioma**

Quando si parla con il gruppo umbro non si rischia mai di rimanere insoddisfatti dalle risposte, visto che è formato da persone che non amano fare "o a o", capaci di argomentare utilizzando le parole necessarie… tante! Perciò partiamo subito con le risposte di **Simone Cecchini** (SC), **Eva Morelli** (EM) e **Diego Petrini** (DP).

Brani corti non sono mai mancati nei vostri lavori, come anche quelli lunghi… nel precedente SEME* (2018) sei su nove superano abbondantemente i sei minuti, in questo uno solo e di poco… è stata una scelta?

SC: Sinceramente non sempre ci si ritrova ad affrontare una vera e propria fase progettuale in cui si stabilisca la lunghezza o meno dei brani. Molto spesso questi vengono concepiti liberamente, svincolati sia da forzature dovute a ciò che l'ascoltatore si possa aspettare da noi (e dalla nostra musica), che da confini od orizzonti espressivi precedentemente stabiliti. Credo che ci si debba sentire liberi di esprimere se stessi e quindi di creare in totale libertà senza imporsi dei diktat. Inoltre non ritengo che debba essere necessariamente una virtù quella di dover per forza puntare sulla lunghezza di un brano: alla quantità preferiamo la qualità.

EM: In tutta la nostra carriera artistica e musicale non abbiamo mai pensato di valutare il valore di una canzone o di una composizione in base alla sua durata, anche perché la lunghezza stes-

sa di un brano deve necessariamente essere giustificata da parti musicali e testuali interessanti, non meramente riempitive o che diano un semplice sfogo a banali e ricorrenti esercizi di stile.

DP: Facendo della musica prevalentemente concettuale determiniamo il più delle volte la lunghezza dei brani a seconda della vicenda che si sta narrando, che può necessitare di tempi e scenari musicali più o meno ampi. Concedetemi un parallelismo con la Storia dell'Arte che uso spesso: un piccolo dipinto fiammingo di Van Eyck non è di certo meno pregiato di un telero monumentale del Tintoretto.

IMILLA sembra abbandonare l'apertura più sperimentale di SEME*, che lasciava prevedere una prosecuzione per il buon risultato artistico conseguito. Come mai?

SC: Credo che dall'uscita di SEME* siano trascorsi oramai cinque anni abbondanti. In questo lasso di tempo la mia vita è stata letteralmente stravolta, sia da eventi positivi, come la nascita di mia figlia Ginevra, che da eventi negativi, come la morte di mio padre dopo sette lunghi mesi di lotta contro il cancro, l'Alzheimer di mia madre e tutto quello che abbiamo vissuto durante la pandemia. Ovviamente avevamo già le mani in pasta e ci stavamo adoperando per la realizzazione di un album che seguisse le orme di SEME*, per il quale avevamo già scritto due/tre brani, poi momentaneamente messi da parte per dare la precedenza a IMILLA. In un periodo come quello che mi sono ritrovato a vivere (e che tutti hanno subito

«Da qualche anno ho abbandonato le narrazioni oniriche di un tempo, in favore di liriche che trasudano realtà»
Simone Cecchini

BdM 2023. Da sinistra: Simone Cecchini, Federico Caprai, Eva Morelli, Diego Petrini, Andrea Morelli.

La copertina è stata realizzata da Eva Morelli, che dice: "Imilla ha contorni fisiognomici massicci, iconici e dalle tinte pulp tra Frank Miller e le estetiche tarantiniane. In primo piano la sua Colt Cobra 38 Special pronta a colpire l'obiettivo".

se si fa riferimento al Covid), per forza di cose è stato più semplice e ragionevole lavorare a un disco già pronto. Penso che diversamente, almeno per quanto mi riguarda, avrei rischiato di mettere i remi in barca, e di prendermi una pausa dal BdM, pausa dalla quale non so se sarei riuscito a riemergere per ripartire. Certamente non sarebbe stato facile, per me, partorire nuovi testi o canzoni nelle condizioni psicologiche in cui mi trovavo. Ora, nel bene e nel male, mi sento umanamente arricchito e sono certo che anche il male vissuto si sublimerà presto in qualcosa di nuovo. Come un abile alchimista sono pronto a trasformare le tenebre in luce, la materia al nero in oro.

DP: Come anticipato da Simone nel periodo pre-pandemico avevamo avviato la stesura di nuovi brani di un album che può essere definito a tutti gli effetti il "germoglio" di SEME*. Più volte ci siamo incontrati e abbiamo cercato di lavorare contestualmente a testi e composizioni tentando di definire un concept intorno al quale impiantare l'architettura del nuovo lavoro. Gli eventi hanno dirottato le scelte iniziali verso destinazioni artistiche differenti, che tuttavia siamo pronti a recuperare come priorità sulla nostra tabella di marcia nei prossimi mesi.

Non è la prima volta di un vostro concept album, però questo sembra più diretto e identificabile… perché Monika Ertl, donna che ha vissuto esperienze contrapposte come il nazismo e i movimenti rivoluzionari dell'America Latina?

SC: A gennaio del 2021 io e mia moglie Giulia abbiamo scoperto di essere in piacevole attesa. A marzo abbiamo avuto la conferma che si trattava di una bimba. In quel periodo mi ero dedicato alla lettura di un libro che mi stava appassionando moltissimo: *La ragazza che vendicò Che Guevara – Storia di Monika Ertl* di Jürgen Schreiber. Successivamente sono riuscito a reperire anche un altro testo, credo a oggi introvabile, che affrontava la vicenda di Monika Ertl in chiave romanzata. Il libro era *La Gringa – Storia di una guerrigliera* di Régis Debray. Perché ho scelto Monika Ertl come protagonista di questo concept? Prima di rispondere credo che sia necessario introdurre questa figura estremamente controversa. Monika è nota come la ragazza che vendicò il Che. Imilla è il suo nome da guerrigliera. Il padre, Hans, è stato un noto esploratore e cineasta tedesco che agli inizi degli anni Cinquanta del secolo scorso è stato costretto a trasferirsi dalla Germania in Bolivia a causa del suo coinvolgimento nella produzione di film di propaganda per il regime nazista durante il Terzo Reich. In Bolivia, assieme alla moglie e le tre figlie, condurrà la sua esistenza occupandosi della sua tenuta chiamata *La Dolorida*. Qui intrattiene rapporti con il fuggitivo Klaus Barbie, noto anche come il "Boia di Lione", per gli innumerevoli crimini commessi nel corso della Seconda guerra mondiale. Il rapporto tra i due "rifugiati" è tanto stretto che le figlie di Hans prendono l'abitudine di chiamare Zio Klaus l'ex SS. Monika cresce sotto l'ala protettiva del padre, seguendone le orme e imparando a usare sia la cinepresa che le armi. Figlia prediletta di Hans, si sposerà giovanissima con un ingegnere minerario di origine tedesca. Tuttavia il matrimonio non durerà e dopo il divorzio, nel 1969, Monika entra in contatto con l'Esercito di Liberazione Nazionale (ELN). Inizialmente coinvolta in azioni di poco conto entra in clandestinità politica con i guerriglieri dell'ELN e inizierà una relazione amorosa con Inti Peredo che, succeduto al Che, verrà ucciso di lì a poco per ordine del colonnello Roberto Quintanilla Pereira. Questi, indicato come colui che ordinò di tagliare le mani al cadavere di Che Guevara, diviene così un obiettivo primario dell'esercito di liberazione nazionale e viene spedito sotto copertura ad Amburgo (Germania), dove rivestirà il ruolo di console. I ribelli vengono informati di questo fatto e Monika è indicata come braccio armato ideale della sete di vendetta dei guerriglieri, complici le sue origini tedesche. A questo punto la ragazza può completare la metamorfosi in Imilla. Lei, il Primo di aprile del 1971, ad Amburgo, sparerà tre colpi al petto del console boliviano (i fori dei proiettili sull'addome riproducono simbolicamente la V di Vittoria o Vendetta) con una Colt Cobra 38 Special, che si pensa le sia stata consegnata da Giangiacomo Feltrinelli. A terra, in prossimità del cadavere del colonnello, verrà lasciato un biglietto con su scritto "Sieg oder Tod" (vittoria o morte). Imilla riesce a scappare e fa ritorno in Sudamerica, però viene sorpresa in un'imboscata e uccisa dalle forze di sicurezza boliviane il 12 maggio 1973 a El Alto (La Paz), forse per ordine dello stesso Zio Klaus. Il destino vendi-

2Days Prog+1 (Veruno, Novara, 8 settembre).

cativo, feroce e beffardo si scaglierà contro quest'ultimo quando, durante un volo in deltaplano, vedrà il figlio schiantarsi su una rupe delle Ande. Gli Indios subito s'appresteranno a lavare le rocce imbrattate del sangue di quella stirpe indegna e crudele temendo una qualche sventura.

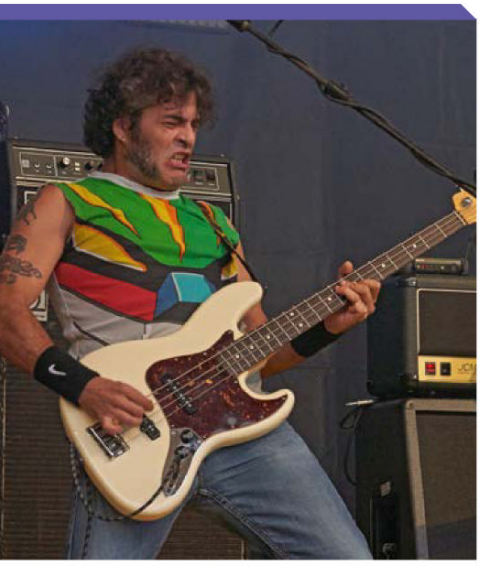
A questo punto ritengo che sia più semplice rispondere. Ovviamente da sempre sono affascinato dalla figura del guerrigliero, dell'eroe ribelle, e a maggior ragione in questo caso siamo di fronte a un'eroina, a una vera e propria vendicatrice. La protagonista ha alle spalle un passato importante se si pensa al padre Hans e ai suoi rapporti con il Terzo Reich. Ovviamente la scelta di Imilla come titolo dell'album (inizialmente questo doveva essere *La Gringa*) fa di Monika la protagonista. Ma lo è veramente? Io direi che i protagonisti del concept possano essere considerati sia Monika che Hans: il loro rapporto tra padre e figlia in un certo senso è una proiezione mentale che mi sono ritrovato a produrre in un momento particolare della mia esistenza. Quindi dietro un primo strato biografico che fa quasi pensare a una sorta di micro-romanzo-storico-poliziottesco in versi e musica, si cela un secondo strato in cui mi ritrovo a vestire gli scomodi abiti di un personaggio controverso come Hans Ertl, che allo stesso tempo pensa con la mia mente per provare i miei sentimenti di paternità. Viste le circostanze ritengo che sia doveroso sottolineare che non mi sento assolutamente affine all'Hans "storico" e ai suoi rapporti con il Nazismo, tanto che questo gioco di scambi di abiti tra me e lui per certi aspetti mi ha anche spaventato e perché no… disgustato. La stessa cosa vale per il brano *Zio Klaus* in cui mi sono dovuto immedesimare completamente nella personalità di Klaus Barbie: vi posso assicurare che cercare di pensare con la mente di un criminale nazista e guardare con i suoi occhi è un gioco molto pericoloso e doloroso, soprattutto per una persona con una fervida immaginazione come la mia, potendo anche ascoltare le testimonianze di nonni e parenti che hanno vissuto l'occupazione nazista qui in Umbria. Ripeto, è un gioco spaventoso, che costa dolore, e ti lascia anche lo sporco del male addosso, quasi avessi subito una possessione demoniaca, passatemi l'esempio.

Due momenti del BdM in concerto al Legend Club di Milano (5 giugno 2018).

ENRICO ROFANI

L'album sembra nato con un approccio più cantautorale che in passato, sebbene questa caratteristica sia stata sempre presente nella vostra musica… però questa volta l'importanza delle parole per decifrare le emozioni raccontate appare più "decisa". Poteva essere un album solista di Simone? Quanto sono importanti gli arrangiamenti nell'evoluzione di un brano e, ovviamente, di un album? Non vi pare che questa cosa sia un po' sottovalutata e trascurata da molti gruppi, non solo italiani?

SEME*, quarto album in studio del BdM (2018).



CLAUDIO LODI

2Days Prog+1 (Veruno, Novara, 8 settembre).

SC: Inizialmente IMILLA, o meglio LA GRINGA, doveva essere un mio album da solista. Tra marzo e maggio 2021 ne ho registrata una versione dalle tinte folk e cantautorali. Probabilmente questa doveva essere la sua veste iniziale. Avevo previsto l'inserimento di percussioni e di strumenti tipici della musica popolare andina. Tuttavia con il passare dei mesi, a mano a mano che mi scervellavo a reclutare i musicisti più adatti a supportarmi in questa avventura, mi rendevo conto che c'era un qualcosa del Bacio della Medusa che aleggiava su quel lavoro: la stessa Monika, il suo sguardo che mi fissava dalla copertina rosso e arancio del testo di Schreiber, mi appariva come quello della Gorgone. Allora ho iniziato a mettere da parte le spinte egocentriche che mi avrebbero portato alla realizzazione di un album solista. Un giorno ho invitato a pranzo i ragazzi del BdM. Andrea era già entrato in formazione. Dopo pranzo siamo andati a farci un giro in auto qui sulle montagne circostanti e siamo arrivati fino alla Rocca di Pierle, dove abbiamo registrato molti dei nostri lavori. Abbiamo ascoltato la demo che avevo registrato. I ragazzi hanno apprezzato e sono riusciti a cogliere con lungimiranza le potenzialità di quelle registrazioni embrionali, realizzate interamente con una chitarra classica, un kazoo e una tastiera da 100 euro. Naturalmente oltre alla povertà della strumentazione usata c'era la mia voce. Credo che Federico, Diego, Eva e Andrea si siano lasciati guidare soprattutto da quella, evocativa dei testi, che a mio parere non sono scritti mai a caso. Diego ha poi riarrangiato i miei brani e il risultato è quello che potete ascoltare ora.

«Con IMILLA sono stato stimolato dal cimentarmi in quella che può essere definita una spy-story»
Diego Petrini

DP: Dal primo momento in cui ho avuto modo di ascoltare la demo di Simone sono stato molto stimolato dall'idea di cimentarmi in quella che può essere a tutti gli effetti definita una *spy-story*. A quel tempo ero concentrato sul mio album da solista, oltre alla composizione di alcuni brani che avrebbero rappresentato l'ossatura del nuovo album del BdM. Considerando il difficile periodo attraversato ho deciso che IMILLA poteva essere la strada più sostenibile da percorrere insieme. Dal mio punto di vista, oltre all'aspetto compositivo, quello dell'arrangiamento è sempre stato un chiodo fisso, in quanto è proprio quest'ultimo che crea la fisionomia del brano e dell'album in generale, che lo veste di un abito ben definito e che lo fa "girare" in maniera organica. Basti pensare al grande rilievo (e spesso troppo poco riconosciuto e considerato) rivestito da arrangiatori come, su tutti, **Ennio Morricone** nei brani di **Mina**, **Gino Paoli** o **Luigi Tenco**, che senza quella specifica veste sonora probabilmente non avrebbero avuto lo stesso successo di pubblico. Oggi la situazione è decisamente peggiorata: spesso si ascoltano in radio brani pop o rock con arrangiamenti tutti uguali e a dir poco ridicoli… sarà il frutto del progresso dettato dalla globalizzazione musicale o il drastico abbassamento del livello dell'ascoltatore? Dove è finita la cura dell'estetica dei brani?
Credo che il ruolo del mio arrangiamento, insieme al contributo dei singoli musicisti, sia stato determinante per rendere IMILLA un disco del **BdM** a tutti gli effetti.

Un visto per la Bolivia

SC: Il brano è interamente strumentale. Inizia con dei colpi di macchina da scrivere, che hanno una duplice valenza. *In primis* si vuole lasciar trasparire che si tratta di una storia vera, una storia scritta da qualcuno; in secondo luogo la macchina da scrivere vuole introdurre cinematograficamente lo scenario dove si sta consumando la vendetta di Monika che, nei giorni precedenti al fatto, aveva contattato l'ufficio del console Quintanilla per fissare un appuntamento presso l'ambasciata boliviana ad Amburgo, con la scusa di un visto per la Bolivia. Sul finale il kazoo si fonde con il suono della sirena di una nave che mormora al suo ingresso nel porto della città anseatica.

Amburgo 1° Aprile 71

SC: Il titolo ha una data: quella in cui si consuma la vendetta. Monika è persa, svanita, forse prigioniera dello specchietto retrovisore di un taxi… ora esiste solo Imilla, che spara tre colpi all'addome del "boia": il console Quintanilla, colui che aveva deturpato il corpo del Che e di Inti Peredo. Le tre ferite da arma da fuoco rappresentano simbolicamente una V: Vittoria? Vendetta? Sicuramente "VITA CHE SE NE VA" (recita il testo). La vendicatrice lascia per terra un biglietto con su scritto: "Sieg oder Tod" tradotto dal tedesco "Vittoria o Morte".

La Dolorida

SC: Il brano è "cantato" attraverso le

parole di un narratore onnisciente. Hans stringe in mano un bastone d'abete invecchiato, forse portato dalla Germania, e siede pensando a quello che il nuovo mondo può offrire a un uomo con il suo vissuto: un'occasione di rinascita per lasciare finalmente il passato alle spalle. Anche un Cristo in una chiesetta di un qualche villaggio sperduto della Bolivia sembra volerlo perdonare per gli errori commessi, per le scelte che lo hanno condotto dove è ora. Forse è lui stesso a illudersi di poter avere il perdono di Dio. Sicuramente le sue scelte condizioneranno il destino inesorabile di Monika, che sul finale irrompe quasi a farlo sobbalzare dal suo trono di vimini, ridestandolo da quello stato di meditazione in cui era trasceso. La figlia è così simile a lui, quasi fossero un unico individuo. Lo scettro cade a terra e ciò sembra voler presagire quanto accadrà poi. Ho scritto questo brano di getto, utilizzando un'accordatura aperta: DADGBD. Sicuramente le partiture di acustica sono ispirate da certe atmosfere che richiamano **Neil Young** o **David Crosby** anche se il cantato risente soprattutto dell'influenza di **Peter Hammill**. *La Dolorida* è certamente uno dei brani che preferisco.

Zio Klaus

SC: L'ho scritto con una tastiera dai tasti pesati, acquistata sul mercatino musicale a 100 euro. Ricordo che sono andato a ritirarla nel periodo delle restrizioni Covid in un'area di servizio della E45. Nei giorni successivi ho iniziato a divertirmi con il nuovo strumento e ho steso il brano nella sua totalità. L'intermezzo prog, stile **Jethro Tull**, è stato aggiunto in fase di arrangiamento. Il testo è un monologo in prima persona, con la voce di Barbie che si racconta. È un brano molto oscuro e cattivo. Infatti lo abbiamo messo subito in scaletta per i live e credo che ci resterà a lungo.

Dentro Monika qualcosa non va

SC: Sicuramente è il pezzo più pop del disco. Il ritornello penetra nella corteccia cerebrale e non puoi fare a meno di canticchiarlo quando meno te lo aspetti. È sempre il narratore onnisciente a raccontare il momento in cui si iniziano ad avere le prime avvisaglie della trasformazione di Monika (figlia prediletta di Hans) in Imilla la guerrigliera. Nel refrain ho voluto doppiare la mia voce per avere un impatto maggiore. Credo sia stata una soluzione azzeccata perché l'ascoltatore non può fare a meno di cantarlo. Sul finale le già evidenti contaminazioni reggae si fanno più prepotenti.

Ho visto gli occhi di Inti virare a nero

SC: La composizione parte direttamente dalla voce. Ricordo che l'ho pensato e canticchiato nel corso di diverse mattinate pre-primaverili, quando portavo a spasso Melampo, il mio cane, al Lido di Tuoro sul Trasimeno. Mi sono ritrovato a registrare spezzoni di versi cantati direttamente con il telefonino. Alla fine ho cercato di restituire ordine a quel caos di note e parole, aggiungendo l'accompagnamento della chitarra classica. Il finale, almeno nella mia visione embrionale, prevedeva un complesso intreccio di voci. Nella versione definitiva emerge invece lo splendido flauto di Eva che, accompagnato dalla chitarra dell'ospite **Mirco Bonucci**, richiama certe sonorità tipiche della bossa nova e del latin jazz. Il brano è dedicato a Inti Peredo.

Senior service

SC: Il titolo trae ispirazione dalla marca di sigarette che era solito fumare Giangiacomo Feltrinelli, personaggio controverso, che forse consegnò l'arma a Imilla. Inizialmente prevedeva l'introduzione di sola chitarra classica, sostituita in fase di arrangiamento dal piano, flauto, e synth. Ho immaginato che la scena si potesse svolgere in un ristorante svizzero di Ginevra, come il nome di mia figlia… tutto torna. I due (forse amanti) si sarebbero scambiati delle informazioni e soprattutto una Colt. Il brano esplode in un fandango rock che trasuda di Sudamerica (scusate il gioco di parole) e il testo è un inno alla rivoluzione.

Lo specchio di Hans Ertl

SC: Uno dei miei brani preferiti. Inizialmente l'armonica a bocca prendeva il posto del flauto di Eva, che oggi sigilla e imprime il marchio di fabbrica del BdM sulla canzone. Il testo è la voce della coscienza di Hans, la sua immagine allo specchio, un *alter ego* che parla al Super Uomo che oramai non c'è più. Hans è invecchiato, vulnerabile, senza più vanità e nemmeno vanagloria. Per lo scalatore e cineasta tedesco neppure le lusinghe della celebrità d'un tempo varranno a rinfrescare il viso e l'*ego*. Il canto è urlato e l'autore Simone (cioè io) sembra parlare attraverso Hans. Si ritrova a contemplare un album di vecchie foto che ritraggono Monika tra le sue braccia. Lei gli appare così fragile e bisognosa di protezione. Ora la figlia non è più una bambina, ma è una donna esposta al suo destino, sola con se stessa, e il padre non potrà cambiare la sorte che ha già lanciato i suoi dadi.

Colt Cobra 38 Special

SC: A chiudere il disco un brano strumentale, pur se sul finale vi è una ripresa di versi che rievocano la conclusione della *Dolorida*. È stato riarrangiato direttamente in fase di registrazione, senza rilavorazioni in sala prove nei mesi antecedenti l'entrata in studio. È come l'epilogo di un film: la musica sembra scandire il ritmo della fuga di Imilla dal consolato boliviano di Amburgo. Attraverso travestimenti, documenti falsi, dogane di Paesi filo sovietici forse riesce a rientrare in Bolivia, magari attraverso il Cile. Poi l'imboscata e infine la morte, a toglierle la luce dagli occhi, luce che svanisce per sempre con la sua giovane vita.

BdM nel 2021 al Trasimeno Prog Festival, dove hanno partecipato anche all'edizione 2023, presentando IMILLA il 17 agosto ai Giardini del Frontone (Perugia).

Testo: **Franco Vassia**

I VIAGGI DI MADELEINE, BAND LECCESE, HA PUBBLICATO IL SECONDO ALBUM, *TRA LUCE E OMBRA*, DOPO L'OMONIMO ESORDIO NEL 2019.

SEGUENDO ROTTE INESPLORATE

Da sinistra: Giuseppe Quarta e Francesco Carella .

Qual è il vostro punto d'attracco?

È un porto tranquillo, poiché Madeleine rappresenta l'anima del fanciullo in ciascuno di noi, che, nonostante il degrado intorno, vuole rimanere intatta.

Partiamo dall'inizio…

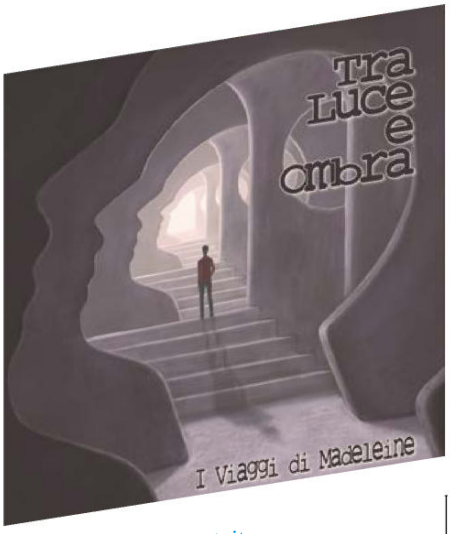
I viaggi di Madeleine sono nati nel 2015. La formazione era composta da elementi con un'esperienza musicale decennale alle spalle: **Francesco Carella** (polistrumentista, compositore e ricercatore artistico), **Giuseppe Cascarano** (chitarrista) e **Giuseppe Quarta** (batterista). Nel maggio di quell'anno abbiamo registrato una demo con quattro brani in presa diretta, tenendo anche i primi concerti. Dopo alcuni mesi spesi in un proficuo lavoro di composizione, improvvisazione e sperimentazione, nel febbraio 2016 abbiamo inciso *Mendicante*, suite che ha catturato la sensibilità di alcuni addetti ai lavori. L'anno successivo è stata la volta di *Contrappunti d'autunno*, che con *Mendicante*, *Kamaloka*, *Gods Of Distant Worlds* e *Il viaggio* ha dato vita al nostro album omonimo, uscito nel marzo 2019.

Quasi tutti i gruppi hanno ispirazioni più o meno evidenti. Quali sono le vostre?

Le nostre influenze sono molteplici e vanno dalla musica sperimentale all'hard rock fino al progressive. In Italia abbiamo particolarmente ammirato **Le Orme**, **PFM**, **Goblin**; in Inghilterra siamo rimasti affascinati da **Genesis**, **King Crimson** e **Pink Floyd**. Fatte salve le nostre precedenti esperienze musicali, dobbiamo sottolineare che la nostra musica è nata per l'esclusivo piacere di farla e che, soltanto inconsciamente, è confluita in uno scenario progressive e psichedelico. Il nostro primo album è il frutto di un approccio sperimentale e concettuale alla musica, anche se non sono mancate difficoltà di carattere oggettivo nel partorire e gestire brani che vanno dai nove ai tredici minuti. Tutto è venuto fuori in modo naturale.

I gruppi che vi hanno ispirato sono nati in un'epoca piuttosto lontana. Come avete cercato di annullare lo spazio temporale?

La nostra musica tende a trascendere la realtà per proiettarsi in mondi surreali e onirici che, in qualche modo, sono la metafora dei tempi in cui viviamo. Gli epiloghi dei nostri racconti, anche se caratterizzati da sprazzi di luce, messaggi di speranza e di salvezza umana, il più delle volte non sono propriamente rosei.



Musica e storie confluite in testimonianze discografiche…

Nel luglio 2021 uscì *Sul limite dell'orizzonte*, singolo, supportato da un video, presente nei digital store online. Nel dicembre dello stesso anno fu la volta di *Un nuovo mondo*, ultima testimonianza della collaborazione con Giuseppe Cascarano. TRA LUCE E OMBRA, uscito il 21 giugno di quest'anno, nasce dalla voglia di creare qualcosa di nuovo e di innovativo rispetto al concetto del prog tradizionale, che era alla base del nostro esordio. Una realizzazione sicuramente più variegata in termini di stili e di suoni. Un risultato raggiunto grazie alla collaborazione di preziosi musicisti quali **Richard Sinclair**, **Marco Ancona**, **Roberto Gagliardi**, **Francesco Del Prete**, **Pietro Sansonetti** e al poeta **Santi Spanna** (voce narrante). Pur non trascurando la sperimentazione abbiamo optato per brani decisamente più corti che, in maniera più delineata, attraversano vari stili musicali, attraversando vari universi (hard rock, psichedelia, jazz e blues contaminati dal rock). Un viaggio che tocca la melodia, l'orecchiabilità e anche la complessità.

Lo analizziamo insieme?

Le melodie di *Migrazioni*, dettate dalle tastiere e dalla batteria, ipnotizzano l'ascoltatore trascinandolo in un profondo vortice psichedelico. Il canto rappresenta l'eterno movimento degli uomini, dei mari, della terra e di tutto quanto è in continua evoluzione.

La prima parte di *Frequenze solari*, di chiara matrice hard rock blues, vede la partecipazione di Marco Ancona alla chitarra e, nella parte finale decisamente più votata al rock psichedelico, quella di Roberto Gagliardi al sax soprano. È un inno alla vita e all'amore che, attraverso la musica, fa appunto volare su "frequenze solari". *Poker* è un contributo alla fusion, un pot-pourri in cui il groove, sostenuto dalla batteria e dal basso suonato da **Richard Sinclair** (Caravan, Hatfield and the North, Camel) si fonde tra elementi jazz, rock e blues. Una piattaforma sorretta dal piano Fender Rhodes, da suoni di tastiere ricercati e dalle voci di Francesco Carella e di Sinclair che, intrecciandosi, fanno brillare il brano. *Bronx* ha l'*incipit* che delinea il giro armonico blues, dove i tempi si alternano tra 3/4 e 4/4. Valorizzata nella parte centrale dall'atmosfera jazz sperimentale, il poeta Santi Spanna straccia il tessuto del Bronx e del degrado umano, figlio dei drammatici tempi che stiamo vivendo. Il finale, hard rock psichedelico, è un temporale dove la voce di Francesco illumina lo stato d'animo generale. *L'ultima battaglia*, divisa in cinque parti (*Rituale della battaglia*, *Attacco*, *Campo di morte*, *Carica dei cavalieri* e *Agguato*) è una suite dal taglio nettamente hard rock progressive, dove descriviamo i momenti di una battaglia, scanditi da suoni e ritmi differenti. Essere senza sesso e senza età, che si colloca al di là del tempo e dello spazio ma che vorrebbe rimembrare l'essenza primigenia dell'umano come entità universale, *Androgino* è caratterizzato da melodie tastieristiche e da ritmiche particolarmente avvolgenti, che planano su atmosfere spacce rock. Cambi di tempo, tastiere e la chitarra elettrica di Sansonetti per *Road Roller*, pseudonimo di un uomo dal fisico ostentatamente palestrato che, nel mercato di una città, cerca in tutti i modi di abbordare una bella ragazza straniera. Fallito il tentativo si rinchiude in una palestra, dove tra anabolizzanti ed eccessivi allenamenti troverà la morte. *Nostalgie* si apre con un testo tratto da *Inni alla notte* di Novalis. Con il dissolversi della luce del giorno riaffiorano alla mente desideri, gioie e vane speranze della vita che, quasi a indicare qualcosa che probabilmente non tornerà più, si presentano "in vesti grigie come nebbie della sera". L'atmosfera profuma di rock psichedelico e romantico, ricamata ancora dai suoni dal Fender Rhodes e dal violino di Francesco Del Prete.

Un lavoro decisamente intimista e spirituale…

Come accennato inizialmente, TRA LUCE E OMBRA è il nostro porto, la meta di un viaggio che mette a nudo la nostra anima, sempre molto aperta e attenta a nuovi scenari musicali, non legata necessariamente a stilemi eccessivamente classici. È un album ipnotico, raffinato e speciale nato grazie al contributo dei musicisti che vi hanno partecipato e al grande supporto morale e materiale di Vannuccio Zanella, il nostro editore che, intuita la valenza del lavoro, ci ha supportati sia discograficamente che graficamente. Ci sentiamo gratificati dalle collaborazioni, dalla sinergia che si crea nei rapporti con gli artisti, dalla cultura del progressive. Amiamo evolverci, seguendo rotte ancora inesplorate.

A day with NICK MASON

La città lo aspettava da 52 anni. Finalmente nel 2023 anche il batterista dei Pink Floyd, **Nick Mason**, come accaduto per il compagno di viaggio **David Gilmour** nel 2016, è tornato a Pompei. Il 24 luglio i **Nick Mason's Saucerful of Secrets** hanno suonato al Teatro Grande, ovviamente solo brani floydiani fino al 1972…

Testo: **Carmine Aymone**

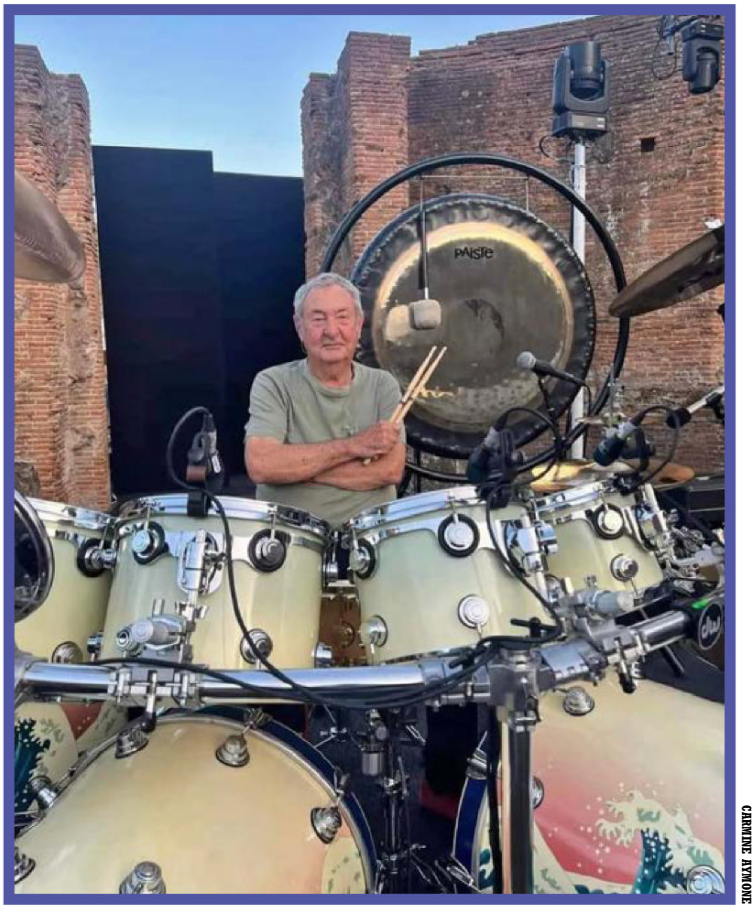
DANIELA PIGLIUCI

Nick Mason durante il concerto di Pompei.

«TORNO A POMPEI COI CAPELLI BIANCHI MA CON LA STESSA VOGLIA DI COMUNICARE E DI DIVERTIRMI CON LA MUSICA»

Mason, 79 anni lo scorso gennaio, 250 milioni di dischi venduti con la band, è ritornato sul "luogo del delitto", dopo il leggendario concerto a porte chiuse del 1971, pensato e immortalato da **Adrian Maben** nel film-documentario *Live at Pompeii* (integrato poi da scene realizzate successivamente negli studi di Abbey Road, mentre la band registrava THE DARK SIDE OF THE MOON), ricevendo la cittadinanza onoraria, conferita qualche anno fa anche a Gilmour e al regista scozzese naturalizzato francese. Mason, l'unico musicista a essere presente in tutti gli album dei PF, alle ore 12.30 di lunedì 24 luglio fa il suo ingresso nella Sala Consiliare del Comune di Pompei (Palazzo De Fusco), dove il sindaco Carmine Lo Sapio, con il direttore del parco archeologico di Pompei Gabriel Zuchtriegel, gli consegna la cittadinanza onoraria. Camicia bianca, pantaloni neri, accompagnato da sua moglie Nettie, dalle figlie Cloe e Holly e dai nipoti, guardato a vista dal suo capo security Barry Knight (lo stesso anche di David Gilmour e di tanti altri), dopo aver lanciato uno sguardo ammirato al Santuario della Beata Vergine Maria del Santo Rosario di Pompei ed essere stato accolto dal coro "Nick Nick" di un gruppo di fan all'entrata del Municipio, Mason ascolta, seduto e commosso, le motivazioni dell'amministrazione comunale nel conferirgli la cittadinanza: "Per il contributo dato alla notorietà della città con il film concerto *Pink Floyd. Live at Pompeii*, girato dal regista scozzese Adrian Maben".

La sua giornata è stata lunga. Fabio Apuzzo, figlio di Matteo, uno dei "ragazzi degli scavi del 1971" che fecero compagnia alla band in quel lontano ottobre, marinando la scuola durante le riprese, è andato all'alba con due delegati del comune in taxi a prenderlo a Matera, dopo il concerto del suo gruppo. La famiglia Mason invece era arrivata il giorno prima per visitare gli scavi archeologici. Dopo la cerimonia di conferimento della cittadinanza onoraria provo a trattenermi con lui, che ha ancora gli occhi lucidi dalla commozione e un sorriso gentile per tutti. Ci soffermiamo pochi minuti nella stanza che adduce all'aula consiliare, dedicata ai cittadini pompeiani decorati con medaglie d'oro, d'argento e di bronzo al valor militare: una sorta di luogo della memoria dove sono visibili anche le foto dei martiri di via Nolana (eccidio perpetrato per rappresaglia dai nazifascisti la sera del 28 settembre 1943. Il giorno successivo Pompei veniva liberata dagli eserciti alleati), dei cittadini pom-



CARMINE AYMONE

Il batterista inglese durante il soundcheck.

peiani deportati, medaglieri ed uniformi storiche. Il musicista è attento, con lo sguardo scruta le immagini degli eroi e dei martiri caduti, le didascalie. Entriamo in una stanza adiacente, dove ad attenderlo, oltre a un rinfresco, c'è anche il sindaco e il personale del Municipio con tra le mani copertine di album floydiani, in cerca di autografi. Nick e io (che oso) ci sediamo su una poltrona, guardati sempre a vista da Barry Knight. Provo a dialogare in maniera informale. Con noi in sala ci sono anche alcuni dei "ragazzi del 1971", ormai prossimi ai 70 anni, tra cui Giuseppe Acanfora figlio dell'allora custode degli scavi, che ricorda una memorabile partita a ping pong proprio con Nick Mason e Roger Waters, Silvestro Sorrentino, che si fa firmare le bacchette della batteria, Giuseppe Calvanese preferisce farsi autografare la t-shirt col "prisma".

Nick Mason durante i concerti sorride spesso, immagine di uno stato d'animo sereno.

Nick sei felice di tornare qui? Cosa rappresenta per te Pompei?

Tanto – risponde con voce bassa e accento *british* – non avrei mai immaginato 50 anni fa che potesse nascere tra me/noi della band e questo luogo un legame emotivo così forte. È bello tornare a Pompei e lo faccio senza i miei baffoni di un tempo, coi capelli bianchi ma con la stessa voglia di comunicare e di divertirmi con la musica. Gli occhiali di allora li conservo ancora, così come il cappello che indosserò stasera live *on stage*, mentre la canottiera ormai l'ha consumata il tempo.

«NEL 1971 ERAVAMO AL COSPETTO DELLA STORIA IN UNO DEI LUOGHI PIÙ INCREDIBILI AL MONDO»

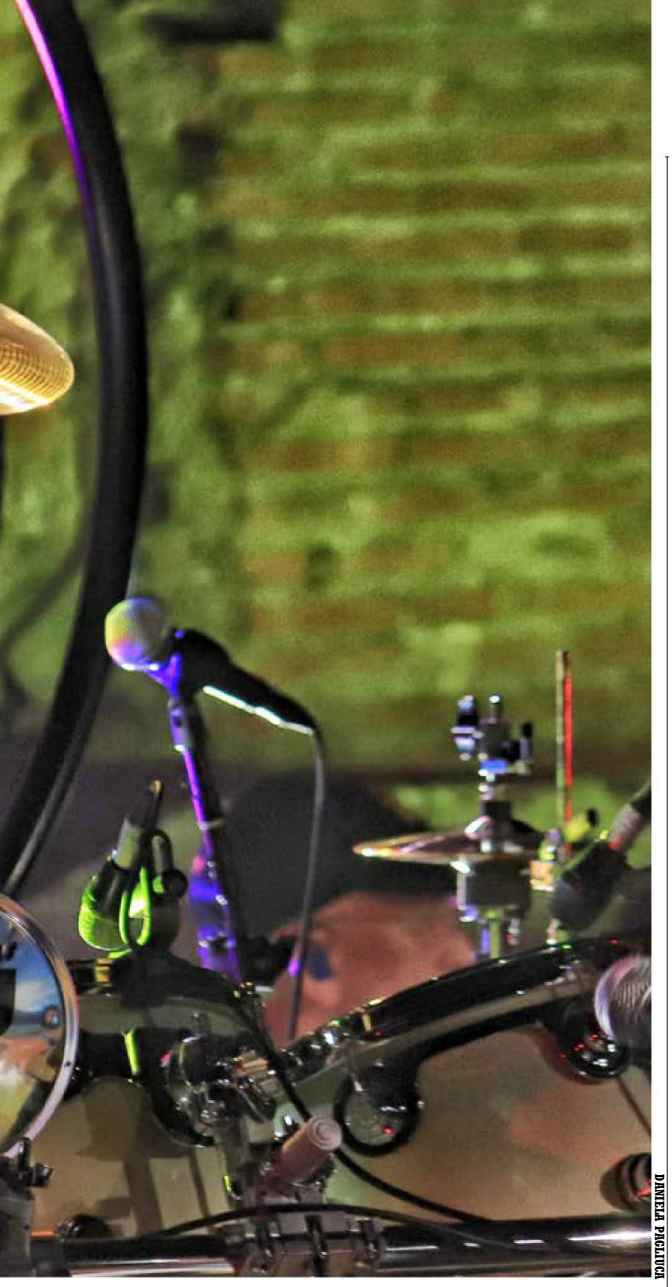
Orgoglioso di essere cittadino onorario di Pompei?

Orgoglioso e onorato. Oggi ho incontrato tante persone che mi hanno ringraziato per quel concerto di mezzo secolo fa. Ho rivisto alcuni dei ragazzini, oggi uomini adulti, che ci accompagnarono in quei giorni, giocando e scherzando con noi. Non dovete ringraziare solo me ma quelli che hanno reso possibile la magia, David Gilmour, Roger Waters, Richard Wright, Adrian Maben…

CARMINE AVMONE

CARMINE AVMONE

Da sinistra: Gary Kemp e Lee Harris durante le prove.



DANIELA PAGLIUCA

In alto: consegna della cittadinanza onoraria di Pompei.

Alloggi con la tua famiglia nello stesso albergo di allora, il Grand Hotel del Rosario, oggi denominato Habita 79 Pompeii.
Vero, dormo nello stesso albergo di allora ma non l'ho riconosciuto, me l'ha fatto notare Fabio Apuzzo.

Cosa ricordi di quei giorni?
Purtroppo non tanto, se non che fu tutto magnifico, frenetico, intenso, selvaggio… pura libertà. Eravamo nella storia, al cospetto della storia, in uno dei luoghi più incredibili al mondo.

Il repertorio dello show A Saucerful of Secrets (titolo del secondo album dei Pink Floyd, pubblicato nel 1968) è incentrato sui vostri primi album, quelli pre-THE DARK SIDE OF THE MOON. È un ritorno agli albori, agli anni in cui Syd Barrett era l'autore dei testi e l'anima dei Pink Floyd?
Sì, ho reso un ulteriore e doveroso omaggio all'uomo grazie al quale è cominciato tutto, Syd, scomparso troppo presto. Mi rammarico, ancora oggi, di non aver saputo affrontare la sua crisi, il suo addio, ero/eravamo, tutti molto giovani, immaturi per capire un problema così grande: il suo crollo.

Poi venne THE DARK SIDE OF THE MOON, il cui successo planetario vi catapultò nell'Olimpo dei miti.
Con i soldi guadagnati con quel disco – dice sorridendo – mi comprai a un'asta qualche anno dopo una Ferrari 250 GTO del 1962, mi pare di ricordare che la pagai 37.000 sterline (oggi il suo valore supera i 50 milioni di dollari).

Mason ha raccontato a **Brian Johnson** degli AC/DC, ospite del programma tv *A Life on the Road*, che è stato proprio **grazie anche a questa automobile** (che lui chiama *Il cucciolo di casa*) che i Pink Floyd hanno potuto fare il tour più importante degli anni Ottanta (**A Momentary Lapse of Reason Tour** del 1987). Era un momento delicato per la band, Waters non c'era più, i PF volevano ripartire live e pur di farlo David, Richard e Nick finanziarono di tasca propria il tutto; Mason lo fece dando in garanzia proprio la sua Ferrari GTO 250.

Nick, domanda d'obbligo. Sei l'unico che riesce a dialogare civilmente sia con Gilmour che con Waters. Una reunion è proprio impossibile? Tu saresti d'accordo?
Personalmente non sarei contrario, ma la vedo impossibile. Comunque, se dovesse esserci una possibilità su 500 milioni, potrebbe avere un senso farla proprio a Pompei.

A un certo punto la nostra chiacchierata informale e un po' "rubata" tra un drink e un pasticcino, viene interrotta da una telefonata. Dall'altra parte del suo cellulare, custodito da una sua assistente, c'è il regista franco-scozzese Adrian Maben, anche lui ormai di casa a Pompei, che saluta Nick congratulandosi con lui per la cittadinanza ricevuta. Nick lo mette in viva voce su mia richiesta, permettendomi, avendolo incontrato diverse volte, di salutarlo. Barry Knight intanto con un cenno del capo fa capire a tutti che per Mason e family è il momento di andare via, per lui c'è giusto il tempo di un po' di riposo e di una rinfrescata in hotel prima di andare al Teatro Grande degli scavi per le prove e il concerto.
Mason lascia il Municipio mentre io ne approfitto e richiamo Adrian Maben, di cui conservo gelosamente il numero di telefono, avendolo invitato anni orsono alla mostra Internazionale ROCK! da me ideata e diretta con l'amico e collega Michelangelo Iossa, al PAN – Palazzo delle Arti di Napoli, per farmi raccontare un'ennesima volta come nacque l'idea del *Live at Pompeii,* tramandato a noi anche grazie alle foto di Jacques Boumendil. Maben: "Avevo studiato al Centro sperimentale di cinematografia a Roma. Volevo fare un film sulla band, però l'idea sulla *location* mi venne per caso un giorno mentre ero in vacanza negli scavi di Pompei con la mia

PIETRO PREVITI

La band sul palco suona rilassata ma estremamente carica.

fidanzata. Ci fermammo a mangiare un panino sotto un sole fantastico sui gradini dell'anfiteatro. Il tempo volò. Una volta usciti, nel tardo pomeriggio mi accorsi che avevo perso il portafogli, ritornai nell'anfiteatro alle 19 grazie ai guardiani che mi fecero entrare per cercarlo e mi illuminai: era il posto giusto per il film, perché c'era silenzio, storia, mistero, leggenda, inquietudine. Roger, David, Richard e Nick con la loro musica avrebbero risvegliato quel luogo. In un momento in cui i live erano ad appannaggio di centinaia di migliaia di persone, io andavo controcorrente: sarebbe stato una sorta di anti-Woodstock, anti-Isola di Wight, un concerto senza spettatori. Riuscii a convincere la Soprintendenza archeologica a concedermi dei giorni per girare grazie all'intervento del prof. Ugo Carputi dell'Università di Napoli".

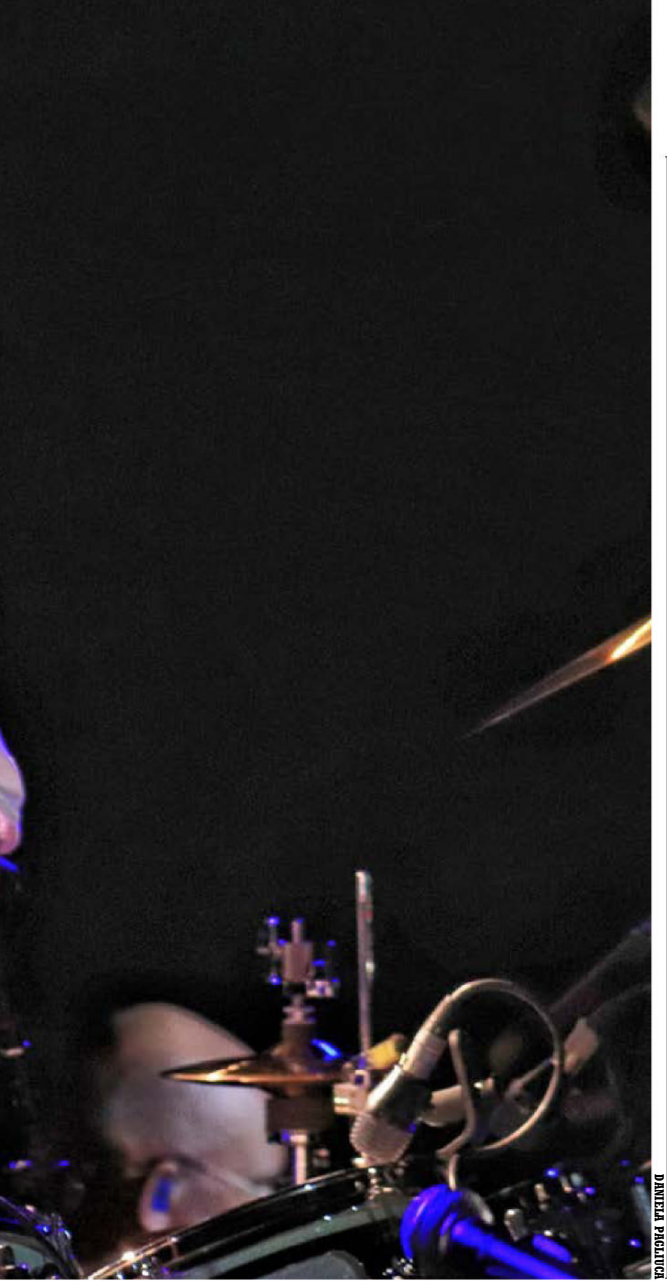
Per la verità qualche spettatore c'era, una decina di scugnizzi, oggi ricordati come i "ragazzi degli scavi", che, scavalcando le recinzioni per dare calci a un pallone, divennero inconsapevolmente parte di quest'evento… giocando a calcio Balilla e a ping pong con i musicisti, come ricorda uno di loro, Matteo Apuzzo: il nostro amico Pinuccio Senatore, che ora non c'è più, una sera portò uno sfilatino imbottito di broccoli e salsicce con due bottiglie di vino locale. Eravamo sugli spalti. David Gilmour ci guardò incuriosito. Lo invitammo a mangiare la "marenna". Nel luglio del 2016 per i suoi due concerti all'anfiteatro degli scavi gli ho portato lo stesso panino… inevitabilmente lui si è messo a ridere.

"Dopo aver trasportato e montato le apparecchiature – continua Maben – ci accorgemmo che non c'era l'energia elettrica. Non sapevo come dirlo alla band, che riuscì a tenere impegnata andando a girare alcune scene alla Solfatara di Pozzuoli, tra fanghi e fumarole, anche qui non senza problemi perché ci trovammo nel bel pieno della processione per la Madonna di Pompei. Prendemmo la corrente da una vicina cabina Enel, che forniva l'elettricità alla tipografia che operava nell'adiacente Santuario della Beata Vergine della Madonna. Tutto per fortuna andò bene".

PIETRO PREVITI

Durante il concerto Nick dialoga con il pubblico in modo affabile, che alla fine tributa al gruppo un applauso caloroso.

Sono trascorsi da pochi minuti le 18.30 quando, in un pomeriggio da caldo record, il batterista della leggendaria band di Cambridge, fa il suo ingresso senza i Pink Floyd al Teatro Grande di Pompei. Di lì a qualche ora darà vita a una tappa del live *A Saucerful of Secrets*, accompagnato da una *all stars band* da lui creata nel 2018: **Guy Pratt** (basso, con i Pink Floyd dal 1987), **Gary Kemp** (voce e chitarra, membro fondatore e songwriter degli Spandau Ballet), **Lee Harris** (chitarra solista, Blockheads, la band di Ian



DANIELA PRATICÒ

Dury) e **Dom Beken** (The Orb) alle tastiere.

Nick Mason: "Con l'aiuto di alcuni amici che la pensano allo stesso modo ho intrapreso un viaggio alla scoperta della musica che è stato il trampolino di lancio dei Pink Floyd e della mia vita nella musica. Sembra troppo presto per andare in pensione e mi mancava l'interazione con altri musicisti. Proviamo, suonando, a catturare lo spirito dell'epoca e trasmetterlo al pubblico tramite canzoni estratte da THE PIPER AT THE GATES OF DAWN (1967), A SAUCERFUL OF SECRETS (1968), UMMAGUMMA (1969), MORE (1969), ATOM HEARTH MOTHER (1970), MEDDLE (1971), OBSCURED BY CLOUDS (1972), più alcune "chicche" come *Vegetable Man* e *Candy And The Currant Bun*".
Mason non è stato "solo" il batterista della band, non è stato solo "il tempo" nella famiglia Pink Floyd che ha permesso agli altri di esprimersi e di dare il meglio, lui rappresenta la memoria storica del gruppo ed è stato il collante pacificatore, il trait d'union, tra le anime litigiose di Waters e Gilmour, contribuendo anche alla composizione di brani come *One Of These Days* e *Echoes* (primo e ultimo pezzo dell'album MEDDLE) e *Time* da THE DARK SIDE OF THE MOON.

Nel 2018 ha ricevuto il premio alla carriera dalla prestigiosa British Academy of Songwriters, Composers and Authors; nello stesso anno è stato insignito dell'onorificenza di Comandante dell'Ordine dell'Impero Britannico.
Intanto fuori l'area degli scavi, in fila sotto un sole implacabile, 1700 persone provenienti da ogni parte d'Italia e da molte zone del mondo, con bottigliette d'acqua tra le mani, attendono di entrare per assistere a un concerto che è molto di più di un semplice live: è il ritorno di un Pink Floyd a Pompei. All'ingresso scorgo lo sguardo, stanco ma soddisfatto, di Giuseppe Gomez Paloma, *deus ex machina* della Fast Forward, l'uomo degli ultimi 30 anni di grandi eventi in Campania, qui *local promoter* per conto della D'Alessandro&Galli, che ha trascorso tanto tempo lavorando all'evento, gestendo il rapporto con la Soprintendenza, il Teatro, con la parte organizzativa, la produzione, la logistica ecc. In tanti si accalcano vicino lo stand dell'Oltre Merchandising di Antonio Martinelli, che cura il merchandising ufficiale di Mason (come anche quelli di tanti altri artisti nazionali e internazionali), per acquistare una t-shirt del tour o una pelle di batteria con l'autografo di Mason prestampato, "feticcio" di un evento dal sapore unico.
Il tempo scorre tranquillo nella quiete di un luogo dove la morte e la vita, la lava e il verde della flora mediterranea, hanno giocato per secoli e secoli, rincorrendosi, sfiorandosi, sovrapponendosi, sotto lo sguardo severo e austero del Vesuvio. Nick sul palco controlla con attenzione il posizionamento della sua batteria a doppia cassa (nel 1965 assistette a un concerto dei **Cream**, notando la batteria con doppia cassa di **Ginger Baker**. Il giorno dopo andò ad acquistare un kit doppia cassa), con la colorazione ispirata a *La grande onda al largo di Kanagawa*, celebre xilografia del 1830 in stile ukiyo-e del pittore giapponese Hokusai, che corre lungo le casse e i due timpani a terra. Risistema di qualche centimetro il gong alle spalle dello strumento, dà un'occhiata allo specchietto retrovisore montato alla sua destra dietro i tom (che lui utilizza spesso dalla metà degli anni Settanta per non perdere il contatto visivo con i filmati proiettati sull'enorme schermo circolare), parla con i fonici e con la sua band. Le prove durano circa un'ora. Finite, Mason si guarda attorno ammirato, osserva il Teatro Grande che vede per la prima volta (con la band suonò all'Anfiteatro), forse ripensando a quei gior

4 al 7) del 1971. Alle 21.30 finalmente le luci si spengono, la luna in alto in cielo, circondata da puntini bianchi luminosi, sembra anche lei in attesa di assistere allo show. Un lungo applauso accoglie l'entrata sul palco di Nick, che, impugnate le sue bacchette, è pronto a scagliare nel cielo "echi" di Pink Floyd.

"Stasera sono molto emozionato. Suono di nuovo a Pompei – dice Nick – dopo più di 50 anni, sono diventato cittadino onorario, ho portato mia moglie, le mie figlie e i miei nipoti perché assistessero a questo momento per me importante. Ho messo lo stesso cappello del film ma come vedete purtroppo non ho conservato i baffi".

Uno sguardo ai suoi musicisti. One, two, three, un colpo di bacchetta e… si parte con *One Of These Days*, uno dei momenti emblematici del *Live at Pompeii* originale. La scaletta prosegue con *Arnold Layne* (primo singolo ufficiale del gruppo firmato Barrett). dove Gary Kemp prende il ruolo di Syd, l'acustica *Fearless*, *Obscured By Clouds*, *When You're In*, *Candy And The Currant Bun*, *Vegetable Man*, la mini suite *Atom Heart Mother* aperta e chiusa da *If*, ballad firmata Roger Waters. A un certo punto Guy Pratt prende la scena, d'altronde (bassista con la band dal 1987) è a tutti gli effetti una sorta di sesto Pink Floyd, e rende omaggio prima a Richard Wright con *Remember A Day* e poi a Waters con *Set The Controls For The Heart Of The Sun*, presentata da Mason con un'esilarante sketch in cui simula una telefonata dell'amico Roger. La seconda parte del concerto prosegue con *Astronomy Domine*, che trasporta i presenti lungo le rotte di un viaggio interstellare, *The Nile Song* con un Lee Harris in grande spolvero, *Burning Bridges*, *Childhood's End*, *Lucifer Sam*, *Echoes*, dove le tastiere di Dom Beken fanno la parte del leone. I bis, che chiudono l'intensa cavalcata stellare, sono *See Emily Play*, che diede le chiavi di accesso ai Pink Floyd nel gotha della Swinging London, *A Saucerful Of Secrets* e *Bike*.

«SE DOVESSE ESSERCI UNA POSSIBILITÀ SU 500 MILIONI DELLA *REUNION* DEI PF POTREBBE AVERE UN SENSO FARLA PROPRIO A POMPEI»

Alle 23.30 le luci dell'astronave del tour si spengono. Pompei, viste anche le ultime e continue scoperte archeologiche, che si susseguono giorno dopo giorno, prosegue a essere una narrazione non finita di una storia lontana, proprio come la musica dei Pink Floyd, che non smette di emozionare. Nick, sudato e felice, volge l'ultimo sguardo al suo pubblico, alle rovine millenarie della città sepolta, perduta e ritrovata, prima di posare le bacchette sul rullante, di sfiorare, a mo' di carezza, con la mano destra il gong e di andare via: quel gong (anche se non è lo stesso) che Roger colpì 52 anni fa durante *A Saucerful Of Secrets* dando origine al loro "mito dalla terra dei miti".

DANIELA PAGLIUCA

IN EDICOLA

Scansiona il QR Code

Acquistala su www.sprea.it/glorieprog
disponibile anche in versione digitale

Ted Nugent porta avanti discograficamente la sigla **Amboy Dukes** dal 1967 al 1974. Successivamente da solo arriva alla popolarità diffusa ma lascia per strada la gustosa diversità del gruppo, sospeso tra rock, blues, psichedelia e qualche profumo progressivo.

VIAGGIO AL CENTRO DELLA MENTE

Testo: **Giovanni Loria**

Ted Nugent è uno dei personaggi più divisivi emersi nella scena del rock americano dagli anni Sessanta in poi. Le sue posizioni forti, ed espresse nel più totale spregio della più elementare forma di diplomazia, lo hanno trasformato in una icona di libertà e patriottismo per alcuni, e in un esecrabile guerrafondaio estremista per altri. Non è certamente questa la sede per prendere qualsivoglia posizione nei confronti delle sue opinioni, e francamente mi interessa anche poco cimentarmici: quello che mi preme è mettere in evidenza il suo indiscutibile talento come chitarrista, ponendo in particolare l'accento sulla prima parte della sua longeva e fortunata carriera, quella meno nota al grande pubblico. Quella che precede la fruttuosa attività da solista all'insegna dell'hard rock, viaggiando piuttosto alla guida di un manipolo di *freaks* nell'affascinante pianeta della psichedelia più lisergica.
Theodore Anthony Nugent viene

Nei tre album degli anni 60 gli Amboy Dukes andavano vestiti in modo piuttosto scenografico.

«ERO UN PO' UN TIRANNO NEGLI AMBOY DUKES MA CERCAVO DI ESSERE APERTO AL CONTRIBUTO MUSICALE DEGLI ALTRI»
TED NUGENT

al mondo a Redford, popoloso sobborgo alle porte di Detroit, il 13 dicembre 1948. Figlio di un militare in carriera, si trasferisce nel vicino Illinois a tredici anni, ed è lì che mette assieme le prime band adolescenziali, dopo aver manifestato un inconsueto talento per la chitarra sin dalla più tenera età. I **Royal High Boys**, no-

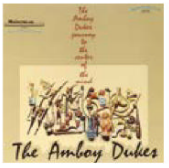
nostante il nome pretenzioso, si rivelano un progetto destinato a non oltrepassare la porta del garage; i **Lourds** riescono invece a primeggiare in una competizione scolastica (le celeberrime *Battle of the Bands*), ma le cose si fanno più serie solamente intorno al 1964, quando Ted assembla la prima formazione degli **Amboy Dukes** assieme a un drappello di comprimari, fra i quali l'unico che riuscirà a ritagliarsi una minima soddisfazione professionale è il cantante **Bob Lehnert**, che pubblicherà un dimenticato album omonimo tra le fila degli **Acrobat** nel 1972. Il nome della nuova band è ispirato a una gang malavitosa, i cui adepti però amavano sfoggiare un abbigliamento elegante, quasi nobiliare. Alla fine del 1966, Nugent torna a Detroit, la cui scena underground vive una fase di grande fermento, che giungerà a sublimazione con il debutto di **Stooges** e **MC5**. Qui impiega poco a convogliare in una più soddisfacente versione dei Dukes musicisti talentuosi come **Steve Farmer** (già chitarrista con The Gang), **Dave Palmer** (che aveva messo i suoi tamburi a disposizione dei Galaxy Five), **Rick Lober** (tastiere), **Bill White** (basso), oltre a richiamare dall'Illinois l'amico **John Drake**, che aveva cantato nei Lourds. Bastano un pugno di fiammeggianti, interminabili esibizioni dal vivo, dove l'istrionismo di Drake e il talento di Ted la fanno da padroni, e la Mainstream è lesta a mettere sotto contratto questa minacciosa brigata di capelloni.

THE AMBOY DUKES (1967)

L'album d'esordio viene dato alle stampe nel novembre 1967 e, su imposizione della casa discografica, include ben quattro cover, nonostante dal vivo il gruppo eseguisse abitualmente soltanto composizioni proprie. *Baby Please Don't Go*, classico di **Big Joe Williams**, che apre le danze, rappresenta la dichiarazione di intenti, con le lunghe fughe soliste di Nugent e Farmer a prendere presto il sopravvento sulle strofe dissonanti di Drake; a tutt'oggi, l'unica versione di questo brano che riesca a pareggiare la rabbia primordiale dell'esecuzione dei Dukes è quella che, quasi un decennio dopo, proporranno gli **AC/DC** di Bon Scott e Angus Young (edita nel 1975 nel singolo di esordio e nell'edizione australiana del primo album, HIGH VOLTAGE). Il disco comunque, nonostante una innegabile ruvidezza garage sound, che affiora qua e là negli arrangiamenti, privilegia sovente episodi più lisergici e sognanti, a partire da una versione molto diligente e non troppo coraggiosa di *I Feel Free* dei Cream, incisa appena un anno prima, e da un pugno di ingenui ma godibili affreschi psichedelici, quali *Colors*, *Psalm Of Aftermath* e *Down On Philips Escalator*. Non mancano sorprendenti echi rhythm and blues nella cover di *Let's Go Get Stoned* (forse suggerita dalla Mainstream per le sue liriche birichine, però musicalmente ben poco selvaggia, in quanto assai aderente alla versione di Ray Charles, che nel 1966 arriva al primo posto della classifica r'n'b)… *It's Not True*, estratto minore da MY GENERATION (1965), album di esordio degli Who, pare eseguita in punta di piedi, quasi con il terrore di uscire dal seminato e di renderla più urticante e maleducata dell'originale, impresa potenzialmente alla portata della squadriglia di Detroit. Nel complesso, un debutto piacevole ma acerbo, in cui solo a tratti Ted e compagnia riescono a prendere in mano le redini del gioco, pagando forse l'inevitabile timidezza della prima volta in uno studio di registrazione.

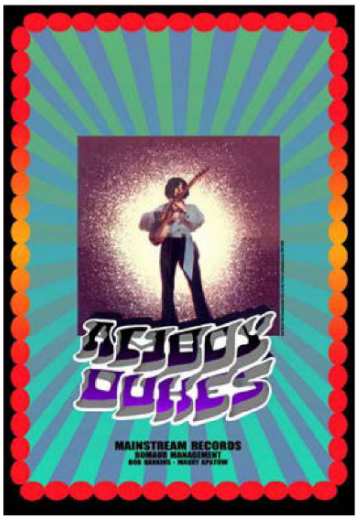
Poster di fine anni 60 con gli Amboy Dukes.

THE AMBOY DUKES (1967) e JOURNEY TO THE CENTER OF THE MIND (1968).

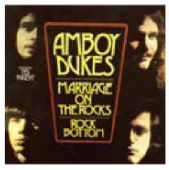


JOURNEY TO THE CENTER OF THE MIND (1968)

Il 5 aprile 1968 Nugent partecipa a una jam session con **Joni Mitchell**, **Jimi Hendrix**, **Buddy Guy**, **Al Kooper** e **BB King**, organizzata per sensibilizzare l'opinione pubblica il giorno dopo l'assassinio di **Martin Luther King**. Due settimane più tardi, arriva nei negozi il secondo *full length* degli Amboy Dukes, e mai come in questo caso l'originale versione in vinile è perfetta nel distinguere le due anime della band, che occupano una facciata ciascuna. La prima parte è in-



fatti consacrata a un hard rock quintessenziale e già maturo, decisamente violento per la sua epoca, soprattutto su *Surrender To Your Kings* e la colossale *Flight Of The Byrd*, mentre è la voce intrisa nell'alcol e nella perdizione di Drake, che pare affogare nel suono grasso e pastoso dell'organo Hammond del nuovo arrivato, **Andy Solomon**, a caratterizzare il torrido heavy blues di *Mississippi Murderer*, che si spinge dove **Canned Heat** o **Paul Butterfield** non avevano mai osato avventurarsi. È il "rifferama" trionfante di *Dr. Slingshot* a chiudere in gloria la prima metà dell'album. Girato il 33 giri ci troviamo di fronte a sonorità completamente diverse: emerge infatti la personalità di Steve Farmer, affine con le dovute proporzioni a quella di Brian Jones degli Stones, con la sua scrittura che, piuttosto che a **Mothers of Invention** e **Young Rascals**, citati nei ringraziamenti sulla retrocopertina, pare rifarsi alla migliore psichedelia americana del periodo, dagli **Strawberry Alarm Clock** ai misconosciuti **Kak**, dai **13th Floor Elevators** ai **Kaleidoscope** (quelli di Los Angeles), mentre i **Lemon Pipers**, citati su alcune fonti, ci sembrano un paragone azzardato, essendo più *british-sounding* e di conseguenza *pop-oriented*. L'intero lato B è dunque occupato dalla lunga suite che dà il titolo al disco, divisa in otto movimenti che paiono eseguiti da una band completamente diversa da quella della tracotante prima facciata. Una sua versione, pesantemente editata, sarà pubblicata come singolo a giugno, ottenendo anche un discreto riscontro commerciale, fino ad arrampicarsi al sedicesimo posto delle chart a stelle e strisce. I palesi riferimenti delle liriche a viaggi con la mente favoriti da sostanze



Album, poster pubblicitari e dei concerti.

psicotrope passano miracolosamente inosservati, mentre l'ineffabile Nugent, che si dichiara orgogliosamente contrario a ogni forma di alterazione chimica, è evidentemente troppo indaffarato per accorgersi che la copertina dell'album raffigura un'ampia collezione di pipe e altri utensili che non paiono propriamente destinati ad attività salutiste. Una delle molteplici incongruenze del pur valoroso chitarrista che, stanti un paio di dichiarazioni postume targate 1977 e 1990, affermerà di essere riuscito a saltare il servizio militare e conseguenziale trasferta in Vietnam, proprio ai tempi di JOURNEY, presentandosi alle visite di leva indossando pantaloni incrostati da giorni dalle proprie deiezioni, salvo poi aggiungere "prima di ammazzare i Vietcong avrei fatto fuori con il fuoco amico tutti gli hippie drogati che infestavano il nostro esercito". Meglio far parlare la musica! Colpisce il fatto che, almeno a livello di testi, la psichedelia degli Amboy (che presentano un'altra faccia nuova, quella del bassista **Greg Arama**) appare slegata dal contesto di alienazione urbana tratteggiato da Stooges e MC5, più aderente semmai ai concetti del 'peace and love' californiano. È un'ulteriore ed evidente contraddizione, ancora più manifesta di quella stilistica, estrinsecata fra le due facciate del vinile.

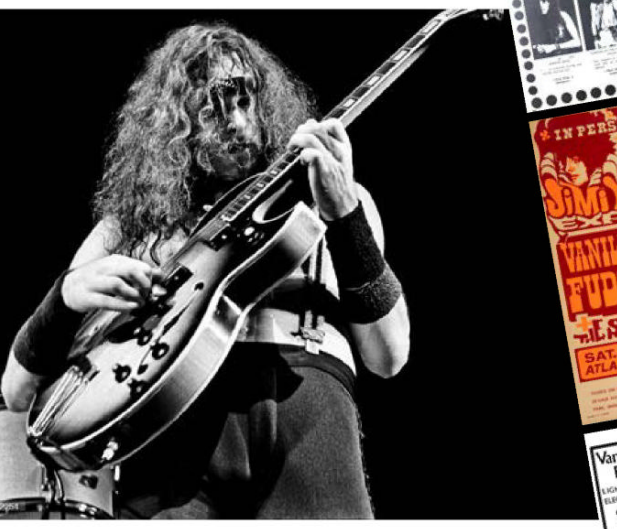
MIGRATION (1969)

È l'album che segna il debutto dietro al microfono di **Rusty Day**, proveniente dai **Moonlighters**, e che quindi esprime la line-up più decorata nella storia dei "Duchi". Hard e psichedelia si fondono ancora mirabilmente, evitando però questa volta la divisione scolpita con l'accetta del lavoro precedente. Paiono invece convivere come buoni fratelli su *Good Natured Emma* e nell'episodio migliore del disco, *For His Namesake*, mentre una visione retrospettiva evidenzia per la prima volta l'assenza di riferimenti nei testi alla cultura delle droghe, e conseguenzialmente di un maggiore controllo di Nugent sul resto della band. L'eccellente *pastiche* strumentale che dà il titolo all'album è un chiaro omaggio a **Jimi Hendrix**, che per il resto, lungo tutto l'arco della sua carriera, Ted eviterà prudentemente di provare a clonare, non commettendo l'errore che a tratti ha rischiato di affossare le ambizioni di pur valorosi chitarristi come **Frank Marino**, **Mike Pinera**, **Robin Trower** e altri, gente che si è fatta una (immeritata) cattiva fama per colpa delle vestali dell'originalità a tutti i costi, da Lester Bangs in giù. Bella *Prodigal Man*, seppur appesantita da un interminabile, e sguaiatamente kitsch, assolo di batteria. Resti inteso che siamo nel bel mezzo di un periodo storico nel quale il rock duro non viene quasi mai declinato in modo semplicistico, con il frusto schema riff/strofa/coro/assolo che prenderà semmai piede intorno alla metà della decennio successivo. Lo stile è immaginifico, obliquo e a suo modo progressivo, sempre ripetendo fino allo sfinimento che quest'ultimo aggettivo non debba essere solamente considerato sinonimo di barocco e con le tastiere al centro del progetto. Certe stranianti digressioni di Farmer, come *Shades Of Green And Grey*, da lui scritta e cantata, sono quasi irritanti nella loro inadeguatezza, e paiono andare in direzione ostinata e contraria rispetto al timone manovrato da Nugent.

MARRIAGE ON THE ROCKS – ROCK BOTTOM (1970)

Cambio di label ed ennesimo cambio di formazione. Nugent fa fuori Farmer e Rusty Day e resta l'ormai incontrastato leader degli Amboy Dukes, avocando a sé tutte le parti chitarristiche e dividendosi con Andy Solomon quelle vocali. Steve Farmer scomparirà dai radar fino al 2000, quando pubblicherà un album solista (JOURNEY TO THE DARKSIDE OF THE MIND) chiaramente ispirato al *magnum opus*

Foto del periodo di CALL OF THE WILD. Da sinistra Vic Mastrianni, Ted Nugent e Rob Grange.



da lui inciso con i Duchi trent'anni prima, accompagnato fra gli altri dal primo tastierista del gruppo, Rick Lorber. Rusty Day avrà inizialmente più fortuna, edificando i **Cactus**, una delle migliori proposizioni dell'hard americano dei primi Settanta, assieme a Tim Bogert e Carmine Appice dei **Vanilla Fudge** nonché a Jim McCarty, già chitarrista per Mitch Ryder e Buddy Miles Express. La band pubblica tre seminali album, poi Rusty nel 1982, quando ha solo 36 anni, viene ucciso da un uomo (che qualcuno ha creduto di identificare in **Ron Sanders**, in quel periodo chitarrista della sua band!) presentatosi alla porta di casa sua, al culmine di una torbida, e mai ben chiarita, storia di droga. L'album è in assoluto il più lontano dall'hard rock dell'intera carriera di Ted, aperto da *Marriage*, una suite in tre movimenti, inequivocabilmente progressiva, quanto di più distante si potrebbe immaginare provenire dalla penna del chitarrista del Michigan. La sperimentazione tocca il suo parossistico *climax* nei dieci minuti della finale *The Inexhaustible Quest For The Cosmic Cabbage*, ancor più schizofrenica di quanto già il titolo potrebbe suggerire; autentico safari lisergico in bilico tra fascino ancestrale e pura follia, sorta di acrobatico giro al luna park, fra tunnel dell'orrore, montagne russe e specchi deformanti… dopo l'esperienza mistica del primo ascolto farete fatica a credere che nella band nessuno più consumasse droghe pesanti. E durante il percorso fra il primo e l'ultimo solco dell'album, ecco affiorare il country ipervitaminizzato di *Non-Conformist Wilderbeast Man*, l'imprevedibile flauto di *Today's Lesson* e i retaggi beat di *Breast-Fed Gator*. Non sorprende che il disco sia stato molto amato da **Frank Zappa**, destinato a incrociare anni dopo il suo percorso con quello di Ted Nugent.

Nella foto Ted Nugent nel 1975, copertine e poster dei concerti.

SURVIVAL OF THE FITTEST – LIVE (1971)

L'abbandono di Dave Palmer, che lascia la batteria per dedicarsi all'attività di ingegnere del suono negli studi di registrazione, rende il chitarrista l'ultimo superstite della band originale, e dunque questo atipico album dal vivo è il primo dei tre che verranno pubblicati a nome **Ted Nugent and the Amboy Dukes**, con il solo leader a venire raffigurato nella foto di copertina, armato di arco e frecce. Saluta anche Greg Arama, che ritroveremo nel 1972 tra le fila degli **Ursa Major**, eccellente seppur effimera proposizione hard rock guidata dal chitarrista **Dick Wagner** (prima che diventasse una rockstar al servizio di **Alice Cooper** e **Lou Reed**), con un album omonimo su RCA all'attivo. La nuova sezione ritmica è composta da **Rob Ruzga** al basso e **K.J. Knight** alla batteria. Abbiamo definito atipico questo live perché presenta quasi esclusivamente nuove composizioni, con l'eccezione della dilatata versione di *Prodigal Man*, apparsa in forma ben più succinta su MIGRATION. Le sperimentazioni psichedelico/progressive di MARRIAGE scompaiono quasi completamente. Ted si fa latore assieme ai suoi scherani di un hard inevitabilmente in bilico fra eccitazione e prolissità, con "rifferama" granitico e assolo a tratti tirati fin troppo per le lunghe, sorta di baccanale sonoro al quale non sono alieni i tre comprimari, ognuno dei quali gode di ampi momenti di libertà solista. La strumentale *Survival Of The Fittest* e la più essenziale *Rattle My Snake* (nei cui testi i beceri riferimenti sessuali hanno ormai preso il posto delle precedenti esplorazioni cosmiche) sono comunque fra gli episodi più riusciti, mentre risulta arduo mantenere alta la concentrazione durante i ventuno minuti abbondanti della già citata *Prodigal Man*.

CALL OF THE WILD (1974)

Perso il contratto con la Polydor, insoddisfatta da vendite non all'altezza delle aspettative, Nugent resta attivissimo sul versante concertistico, presentandosi sul palco con versioni sempre più improvvisate degli Amboy Dukes. Gli spettacoli del biennio 1972/1973 rasentano a tratti il circense: producendo con la sua chitarra note acutissime, Ted si diletta a spaccare bocce di vetro durante le esibizioni dal vivo, e non contento organizza veri e propri duelli all'ultimo assolo invitando in scena con lui gente come Frank Marino (leader dei canadesi Mahogany Rush), **Wayne Kramer** (MC5) e Mike Pinera, chitarrista giramondo apparso tra l'altro sul miglior album degli Iron Butterfly (METAMORPHOSIS del 1970). Al contempo il virtuoso di Redford ha ormai pienamente sviluppato la sua filosofia esistenzialista, basata sul recupero dei valori della natura, sulla vita all'aperto, sul nutrirsi di caccia e pesca e sul totale rifiuto dell'alienazione metropolitana. Un audace, fascinoso guazzabuglio che vede combinarsi stoicismo new age ed esibizionismo di lana grossa, ennesima riprova di una personalità talentuosa ma inesorabilmente conflittuale. L'estimatore **Frank Zappa** gli offre una scialuppa di salvataggio, facendolo firmare per la neonata DiscReet, da lui fondata e supervisionata. Nugent è a sua volta abile ad affidarsi a un team professionale, composto dal produttore **Lew Futterman** e dal potente management **Leber & Krebs**, che lo scorteranno per molti anni. La band che lo accompagna è totalmente nuova, ne fanno parte **Rob Grange** (basso), **Vic Mastrianni** (batteria), **Gabe Magno** (tastiere) e il cantante

Andy Jezowski. Per motivi contrattuali solamente i primi due vengono raffigurati nel retro della copertina, dove c'è una tavola imbandita con loro, Nugent e un paio di fanciulle. Siamo ormai nei territori dell'hard rock chitarristico, con scrittura e arrangiamenti abbastanza avventurosi e qualche momento decisamente riuscito: su tutti *Pony Express* (e chiudiamo entrambi gli occhi sulla sospetta somiglianza della linea vocale con quella di *Highway Star* dei Deep Purple!), il lento blues *Rot Gut*, il trip psichedelico di *Below The Belt*, sentito omaggio agli Amboy Dukes del decennio precedente, senza dimenticare l'urticante *Renegade*, firmata da Rob Grange, che diventerà uno dei collaboratori più fidati nella carriera di Ted, suonando al suo fianco lungo l'intero arco degli anni Settanta.

Immagine psichedelica del periodo anni 60 degli Amboy Dukes. Sotto: Nugent nella fase solista post 1974.

TOOTH FANG AND CLAW (1974)

Come la lucertola è il riassunto del coccodrillo, questo album è la versione mignon (ma voi leggete pure "in tono minore") del disco precedente. Con il senno di poi è forte l'impressione che Ted, di concerto con il management, voglia liberarsi dalle catene della DiscReet e dagli ultimi riferimenti, ormai più nominali che altro, agli Amboy Dukes. Ne esce fuori un lavoro competente, assolutamente gradevole se amate il suo stile e, più in generale, il rock duro di quel periodo con enfasi sul solismo chitarristico. Il disco non sempre è benedetto dal demone dell'ispirazione, fra strumentali un po' ripetitivi (*Hibernation*, che però rimarrà per diversi anni nel suo live set) e abbastanza scolastici (*Free Flight*), per non parlare della scarsa fantasia nel riproporre *Maybelline*, classico di Chuck Berry, saccheggiato negli anni da fin troppi ammiratori, fra i quali spiccano Foghat e Pat Travers. Ted, liberatosi di Magno e retrocesso Jezowski al rango di mero corista, adesso a capo di una inedita versione power trio dei Duchi, sorprende nella soffusa, anomala *Sasha*. I momenti migliori del settimo, e ultimo album con il *monicker* Amboy Dukes vanno piuttosto identificati in *Lady Luck*, *No Holds Barred* e *The Great White Buffalo*, mistica ode alle tradizioni dei nativi americani.

EPILOGO

Ted Nugent scioglie gli ultimi, logori legami con il passato all'inizio del 1975, quando mette definitivamente in naftalina il nome degli Amboy Dukes, che di fatto non esistevano più già all'inizio del decennio. Firma con l'influente Epic e comincia a licenziare, a cadenza quasi annuale, una lunga serie di album di grande successo, che lo rendono assieme a Kiss, Aerosmith e Alice Cooper uno dei numi tutelari dell'hard rock negli Stati Uniti. Per chi scrive, tutti i lavori del decennio aureo (i Settanta, *ça va sans dire*) sono di alto livello, ma è onesto riconoscere anche che perdono ogni connotazione psichedelica, con l'unica mirabile eccezione della fluttuante *Stranglehold*, astrale *pièce de résistance* tratta dall'omonimo esordio solista, rilasciato proprio in quell'anno. Che il chitarrista nato nell'hinterland di Detroit sia un personaggio destinato a far discutere, questo è certo; che negli ultimi anni abbia fatto parlare di sé più per le dichiarazioni improvvide che per nuove incisioni di qualità, anche. Ma disconoscere l'importanza del suo lascito lungo l'arco della sua lunga carriera, oltre all'inebriante varietà della sua primigenia produzione sonora, sarebbe opera di negazione della realtà, figlia di partigianeria oltre i limiti della malafede.

IL PROG DEGLI ANTIPODI

Anche gli australiani sanno fare grande prog! I **Kodiak Empire** emergono da una scena nazionale sempre più ricca di proposte e che merita attenzione.

Testo: **Lorenzo Barbagli**

Nel nuovo secolo l'Australia è divenuta una delle più interessanti capitali del prog rock moderno, declinato in tutte le sue molteplici sfaccettature. Un movimento compatto, che ha visto la nascita anche di label dedicate alla sperimentazione come la Art As Catharsis e la Bird's Robe. Nella seconda sono entrati di recente i Kodiak Empire per pubblicare il loro secondo album, THE GREAT ACCELERATION (14 luglio 2023). Dopo una lunga pausa e un cambio di line-up **Joseph Rabjohns** (chitarra), **Josh Engel** (tastiere), **Benjamin Shannon** (batteria) e i nuovi arrivati **Sam Treby** (basso) e **Paul Bandarian** (voce) sono pronti a ripartire con una "grande accelerazione" come ci anticipa Rabjohns.

Vorresti presentare i Kodiak Empire a coloro che non vi conoscono? Qual è lo spirito che vi ha fatto iniziare la band e a chi o cosa vi ispirate?

I Kodiak Empire sono un quintetto rock progressivo/alternativo di Brisbane, Australia. La band è nata durante l'ultimo anno di liceo con me e il nostro cantante precedente, **Bryce Carleton**. Ci riunivamo per suonare sopra le basi di batteria degli **Slayer**, giusto per divertimento. In seguito abbiamo proseguito in una band con il nostro ex bassista **Jacob Warren**, che all'epoca era in alcune band hardcore, e **Josh Engel**, il nostro attuale tastierista e iniziale batterista, pianista classico e percussionista. Provenivamo tutti da background musicali diversi e ci piaceva un'ampia gamma di generi, ma avevamo in comune l'apprezzamento per la musica pesante, che fosse rock alternativo (**Silverchair**),

prog rock (**Karnivool**), grunge (**Nirvana**) o thrash metal (Slayer). A quel tempo la nostra musica come genere era più alternative/rock psichedelico. Nel 2012 ho iniziato a studiare jazz al Queensland Conservatorium of Music, dove ho incontrato il batterista **Benjamin Shannon**. Abbiamo deciso che con l'immenso talento di Josh alle tastiere, sarebbe stato meglio per lui cambiare ruolo e invitare Ben a entrare. Questo ci ha portato al livello successivo della nostra evoluzione come progetto. Lui ci ha fatto conoscere una pletora di nuovi gruppi all'interno dei regni prog, post rock, jazz e metal e abbiamo iniziato a orientarci maggiormente verso la direzione del prog rock, che ha prodotto le nostre prime uscite, l'Ep URASHIMA (2015) e l'album SILENT BODIES (2016).

Da sinistra: Josh Engel (tastiere), Paul Bandarian (voce), Joseph Rabjohns (chitarra), Benjamin Shannon (batteria), Sam Treby (basso).

Come mai è passato così tanto tempo da SILENT BODIES?

Sono entrati in gioco una serie di fattori, tra cui il Covid, l'impossibilità di promuovere musica con spettacoli dal vivo gratuiti per festeggiare, in seguito il cantante e il bassista sono passati a fasi diverse della loro vita, lasciando la band dopo aver registrato l'album. Abbiamo anche avuto alcuni problemi con un videografo/regista che essenzialmente è scomparso e ci doveva soldi e riprese. All'epoca lavoravamo anche ad altri progetti paralleli. Ora siamo tornati a pieno regime e non vediamo l'ora di andare avanti.

Nei sette anni tra SILENT BODIES da THE GREAT ACCELERATION come si sono sviluppati i Kodiak Empire?

Il nostro suono è cambiato da un caotico calderone post rock/prog jazz-fusion in SILENT BODIES, all'anima post rock/prog emotivamente più delicato in THE GREAT ACCELERA-

TION. Mentre componevamo ascoltavamo molto CLAIRVOYANT dei **The Contortionist**, che ha avuto un'enorme influenza per noi. In sette anni abbiamo iniziato a scrivere anche il prossimo album, con i nostri precedenti cantante e bassista. Il Covid ha rallentato i nostri piani di realizzazione, ma non abbiamo smesso di lavorare. Paul, nostro attuale cantante, e Sam, il bassista, ci hanno davvero aiutato a costruire il nuovo album da zero negli ultimi due anni, così saremo pronti a registrarlo entro pochi mesi.

Il cambio di formazione influirà sullo stile della band o avete già in mente la strada da seguire?

Questa cosa ha sicuramente cambiato il suono, ma direi che l'essenza generale è rimasta intatta. Amiamo ancora i toni pesanti, i tempi in chiave dispari, l'atmosfera e la musica emotivamente densa. Paul può cantare con una timbrica simile a Bryce, anche se ha una qualità di voce diversa. Anche Sam, il nostro nuovo bassista, è sicuramente un musicista diverso da Jacob.

I due album prodotti sinora hanno una durata contenuta, è una scelta intenzionale?

È una coincidenza. Sentivamo che ogni album era pronto per essere registrato con circa mezz'ora di durata. Personalmente sono annoiato dagli album estremamente lunghi, che hanno tracce di riempimento. Quindi, se gli ascoltatori pensano che abbiamo evitato ciò grazie a una durata più breve, sono felice.

Ti andrebbe di illustrarci THE GREAT ACCELERATION?

The Difference: il nostro miglior sforzo per creare una felice canzone pop. Rispetto alle altre è più strutturata e ha più sezioni ripetute. In ogni caso ci sono ancora molti ritmi sincopati e deviazioni nel suono. L'abbiamo scritta prendendo spunto da una jam session improvvisata.

Within The Comfort: probabilmente il brano più dinamico in termini di umore dell'album. Ci sono riff pesanti, morbide parti ambientali, tempi in chiave dispari e aggressive parti vocali. Direi che questo è il mio pezzo preferito.

Animist: sicuramente la canzone più oscura in assoluto del disco. Durante l'ascolto provo un senso di tristezza malinconica, prima che l'outro arrivi come una botta trionfante su questa sensazione. L'armonia si ispira ai Contortionist. Nel brano ci sono un sacco di pattern di batteria inusuali.

Maralinga: la continuazione di *Animist*. Scorre collegata alla traccia e paghiamo tributo ai nostri artisti ambient preferiti, come **Jakob**, **Sigur Roś**, **Meniscus** e **Hubris**.

Marcel, come *Within The Comfort*: è una canzone lunga con molte sezioni e cambiamenti. In modo contorto ogni parte è collegata, dando alcuni accenni alle successive con scelte armoniche nelle precedenti. Direi che racchiude il termine "progressive" più delle altre canzoni. È anche la più pesante e basata sui riff.

I brani mostrano una struttura molto libera, non hanno dei chorus ricorrenti ma sprigionano una grande potenza ed energia. Intuisco che nascano da jam collettive su cui vengono aggiunte le linee vocali. Di solito come componete?

Le nostre canzoni sicuramente non vengono elaborate pensando alla struttura. Sono nate intuitivamente su quella che riteniamo essere la migliore direzione come band, partendo dalle idee di ogni singolo membro, anche se la maggior parte delle volte io e Ben proviamo e condividiamo groove e riff su cui abbiamo lavorato. Le strutturiamo, poi le presentiamo agli altri membri per essere scomposte e ristrutturate in modo democratico.

Nel nuovo millennio molte band prog (Cog, Karnivool, Twelve Foot Ninja, Closure in Moscow, Caligula's Horse) hanno riscosso un discreto successo internazionale. Sai dirci come si è sviluppato in Australia questa specie di rinascimento e come è stato accolto?

Cog, **Karnivool**, **The Grand Silent System**, **Dead Letter Circus**, **Sunk Loto**, **The Butterfly Effect**, persino **Silverchair**, sono state alcune delle band fondamentali nello sviluppo del prog moderno in Australia. Loro hanno aperto la strada a tutte quelle che sono venute dopo.

Sempre a tal proposito sono sorte anche importanti etichette indipendenti, come la Bird's Rope, a cui vi siete affidati per THE GREAT ACCELERATION, e la Art As Catharsis, gestita da Lachlan R. Dale (con il quale hai collaborato). Potresti parlarci di queste due label, che promuovono artisti prog e sperimentali, e consigliarci qualche artista?

Sono due realtà importanti nel mantenere viva la musica alternativa e il prog in questo Paese. Parte della mia musica preferita proviene da queste case alternative. Consiglio un ascolto a **Hashshashin**, **Sleepmakeswaves**, **Tangled Thoughts of Leaving**, **Instrumental Adj**, **Squat Club**, **Mish**, **Brian Campeau**, **Helu**, **Bonnie Songs**, **Alarmist**, **Town Portal**, **Solkyri**, **Closure in Moscow**… potrei andare avanti a lungo. Ce ne sono troppi! Con Lachlan abbiamo realizzato insieme l'album ECLIPSING//ORBS, pubblicato nel 2021 su Art As Catharsis e, visto che ci sono, consiglio anche il progetto jazz **Milton Man Gogh**, realizzato da Ben, e quello solista di Paul Bandarian.

Al di là di questi, cosa ascoltate di solito a livello nazionale o internazionale? Che gusti avete all'interno del gruppo?

Ascoltiamo tutti un'ampia varietà di musica. Qualsiasi cosa, leggera o heavy. L'elenco sarebbe troppo lungo per i dettagli, ma ci proverò. Tutti amiamo le band prog/alt Karnivool, The Contortionist, Silverchair, Oceansize, Cog, The Mars Volta. Poi ci piacciono le cose tecniche "pesanti" (Car Bomb e Meshuggah). Amiamo anche il jazz, la classica, la world music, qualsiasi genere in realtà. Adoro anche chitarristi jazz (Pat Metheny, Ben Monder, Bill Frisell) e classici (Tommy Emmanuel, Don Ross). Ovviamente, pur in questa apertura di gusti, se qualcosa non mi piace, magari la trovo banale, lo percepisco abbastanza velocemente.

THE GREAT ACCELERATION e Kodiak Empire.

Studio di Donella Del Monaco (Treviso, primi mesi del 1975). Alfredo Tisocco, Donella e Giorgio Bisotto con il noto flautista Vincenzo Caroli.

OPUS avantra

Un gruppo volutamente trasversale

Nella musica degli **Opus Avantra** coesiste il rispetto di regole quasi matematiche e la passione senza freni, che esplode anche quando la pressione sonora è ai minimi termini. Il nuovo cofanetto OA 48-BOX COLLECTION raccoglie l'opera omnia dello storico ensemble.

Testo: **Guido Bellachioma**

La sigla OA rappresenta una sorta di progetto alchemico per trovare la sintesi, apparentemente impossibile, tra generi e correnti musicali… ieri come oggi, visto che la band non ha perso la voglia di incrociare le note in modo non convenzionale, ancora con due elementi storici in formazione, **Donella Del Monaco** e **Alfredo Tisocco**, che ha risposto a un po' di domande…

In alto da sinistra: Tisocco firma il murales di INTROSPEZIONE (Tower Records, Tokyo), poi Tisocco e Alan Bedin al MEI 2022.

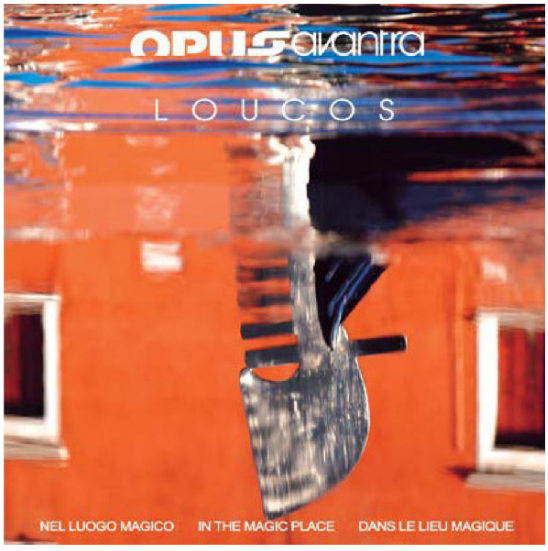
Copertina di LOUCOS, ultimo album degli Opus Avantra.

Il nome della band aveva un significato profondo al momento della nascita, che significato ha quasi 50 anni dopo?

Molto semplicemente OPUS = Operazione – AVANTRA = Avanguardia e Tradizione. Il significato rimane lo stesso in quanto ogni artista può misurarsi sempre con il suo bagaglio culturale tradizionale e il futuro, identificabile con l'avanguardia sotto l'aspetto sperimentale nelle forme e nelle tecniche, che oggi si studiano anche nei conservatori. Fino agli anni Novanta il conservatorio si rivolgeva principalmente alla musica codificata come tradizionale-classica, solo in minima parte si apriva alle esperienze compositive della contemporanea e/o sperimentale. Il jazz e il pop rock moderno, compreso il progressive, erano decisamente banditi. Lo studente che si misurava con questi generi era escluso dai corsi.

L'avanguardia nel corso del tempo viene recuperata e diventa parte di una tradizione. Quale sarebbe l'avanguardia odierna, limitandoci alla musica?

Sì, è il circuito hegeliano che si ricompone a spirale, dove la tesi si misura con la sua antitesi per realizzare una sintesi, che a propria volta si ripropone come una nuova tesi… e via via… quasi in un gioco infinito. L'avanguardia odierna si misura sugli strumenti di riproduzione dei suoni sempre più tecnologici, derivati dai primi sintetizzatori di **Robert Moog**. Ora i microprocessori hanno una capacità vastissima d'intrecciarsi con la riproduzione dei vari strumenti acustici, con i suoni elettronici più innovativi e fantasiosi, quasi provenienti da una sfera sonora magica! E questi in pratica hanno disintegrato le scale armoniche (politonali, pentafoniche e dodecafoniche). Anch'io mi sono misurato con l'intreccio armonico e dodecafonico, creando la scala "enefonica" che riequilibra il gioco tematico tra i cromatismi e l'armonia. Di fatto ecco lo svilupparsi delle nuove tecniche compositive che accolgono disinvoltamente tutte le più diverse teorie in un mix esplosivo di suoni, che conducono con la mente ai grandi della contemporanea del Novecento come **Edgard Varèse**, **Olivier Messiaen**, **Karlheinz Stockhausen**, **John Cage**, **Luciano Berio**, **Franco Donatoni**, **Luigi Nono**, **Sylvano Bussotti**, pure ispirati dai compositori contemporanei che hanno rotto con le regole classiche dell'armonia, per primo **Arnold Schönberg**, **Ottorino Respighi**, **Goffredo Petrassi**, **Gian Francesco Malipiero**, **Ennio Morricone**, **Franco Donatoni**, di concerto con le varie teorie della cibernetica, come quelle di **Silvio Ceccato** di cui sono anche stato assiduo allievo. Ma ce ne sono molti altri, troppi per citarli tutti…



La dimensione live ieri e oggi?
Molto interessante disquisire su questo argomento in quanto l'ho vissuto sia come artista che come organizzatore, alternativamente e contemporaneamente. È necessario in questo caso fare un distinguo sui vari generi e situazioni. Nel mondo della musica classica, ora anche in quella jazz, gli eventi erano e tuttora sono in maggior parte gestiti dalle istituzioni governative, che si avvalgono dei contributi ministeriali. Questi hanno la facilità di utilizzare teatri, arene e piazze per il semplice motivo che la gestione di quei siti sono in mano alle stesse istituzioni, le medesime che economicamente inseriscono nel budget gli artisti con le location e le spese pubblicitarie. Raramente i generi pop, rock e progressive, sia nel passato che nel presente, sono stati finanziati dai fondi del ministero della Cultura e/o dalle istituzioni, che semmai si associano ai privati che per primi devono rischiare sul successo dell'evento. È vero che di solito gli artisti prescelti fanno parte di quella schiera già garanzia di sicuro risultato economico, mentre quelli più sperimentali e meno pubblicizzati, in quanto non supportati dalle grandi case editoriali e discografiche, restano spesso al palo e/o ai margini di piccoli eventi. Alcune encomiabili organizzazioni rischiano la promozione di questi artisti di confine proponendoli a proprio rischio ma riservando loro il sincero riconoscimento artistico. Cito il MEI di Faenza, condotto da Giordano Sangiorgi con il quale ho collaborato quest'anno assieme a Renato Marengo al Premio Cramps Music, in quanto presidente della Artis Records. I live sono la massima espressione esecutiva ed emozionale per gli artisti, dato che si misurano direttamente con il pubblico, da cui ricevono il massimo riconoscimento con l'approvazione emozionale. Mi sono occupato di numerosi festival ed eventi dal 1989, quando acquistai la Cramps, collaborando con varie istituzioni e media. Avevo collaborato fin dagli anni Settanta con la Suono di Toni Tasinato ai più importanti tour di artisti pop, rock e progressive, come **Jethro Tull**, **Gentle Giant**, **Rod Stewart**, **Tina Turner**, **Rory Gallagher**, **Snafu**, dei quali curavo anche i testi italiani. Tale esperienza mi portò a lavorare nel 1999 ai tour italiani di **Ray Charles** e **James Brown**. So bene cosa significhi caricarsi di responsabilità artistiche e manageriali nei grandi eventi, come continuai a fare in Romania, allestendo l'**Evolution Tempo Orchestra** con mio figlio **Erik Alfred** per numerosi concerti insieme al chitarrista americano **Steve Vai**: Mosca, San Pietroburgo, Wroclaw (Polonia), Trieste, Ravenna (aprii il concerto al pianoforte con l'orchestra e alcuni miei brani, ora presenti in LOUCOS), Roma, Madrid e Bucarest.

Donella Del Monaco in concerto a Roma (28 ottobre 2008).

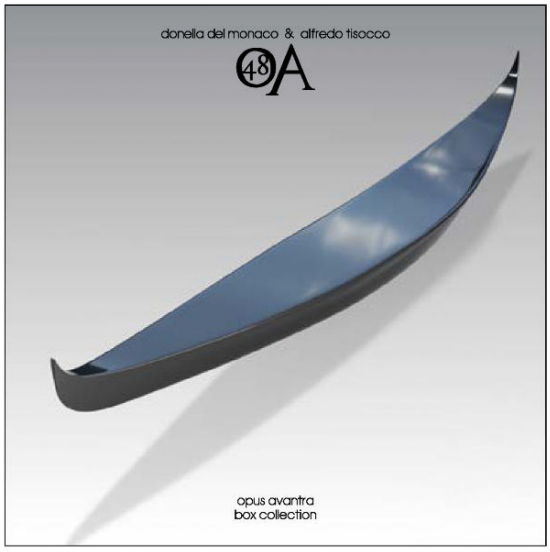
Opus Avantra al Ridotto del teatro Masini di Faenza (1/10/2022). Da sinistra: Tisocco, Del Monaco, Mauro Martello, Emanuele Giordani, Alan Bedin.

Presentateci il cofanetto OA 48-BOX COLLECTION che raccoglie l'opera completa degli Opus Avantra. Cosa lega e cosa divide i capitoli della loro storia?
Ad un certo punto nella storia di un progetto artistico c'è la necessità di fare il punto della situazione, in questo caso sulle esperienze di una vita spesa nella musica. Il gruppo OA ha sviluppato le sue esperienze, qui documentate, in molti decenni di attività, anche se a corrente alternata, cioè insieme e/o in separate esperienze. In questo box abbiamo voluto celebrare i nostri primi 48 anni, in effetti oggi sarebbero 49 ma tra il nostro inizio, prima dell'uscita di INTROSPEZIONE, e la pubblicazione giapponese di LOUCOS ci sono 48 anni .
L'intenzione mia e di Donella, **Giorgio Bisotto**, **Renato Marengo**, che alcuni hanno definito presuntuosa, era quella di interrompere l'assurda non comunicabilità dei vari generi (classica, jazz, blues, contemporanea, elettronica, aleatoria, pop, rock, progressive) fin dall'aprile 1974, prima pubblicazione di INTROSPEZIONE, che di fatto denunciamo nel nostro "manifesto". Progressivamente il gruppo si è trasformato in OA Movimento Musicale, sia per gli oltre 100 artisti che hanno aderito alla nostra iniziativa partecipando alle realizzazioni discografiche e ai concerti, oltre alla convinzione nostra di

A sinistra: presentazione di STRATA a Vicenza (26 maggio 1989). A destra: Tisocco e Gianni Sassi (STRATA, 1989). Sopra: copertine Opus: *Il pavone*, INTROSPEZIONE e LORD CROMWELL.

rendere partecipi tutti gli artisti esecutori, pure aderenti senza impegno, nella divulgazione del concetto di rottura dei confini musicali ed artistici. In questo modo con disinvoltura i generi e le arti possono essere rappresentati nello stesso evento, che comunque diventa "illusione". Fin dall'inizio le nostre esibizioni erano partecipate da un ensemble diverso da quelli per la musica classica e il pop, ovvero un trio d'archi, senza le consuete chitarre elettriche, completato da percussioni, batteria, flauto dai risvolti pop, rock e classici, da piano e sintetizzatori… soprattutto da una voce femminile che disinvoltamente si districava tra interpretazioni liriche tradizionali e pop, quella di Donella. Il tutto completato dalla teatralità sempre presente di Bisotto, che come uno sciamano avvolgeva di significati magici l'intera illusione rappresentativa, creando con parti anche recitate il "fato". Il coronamento veniva dato da un corpo di danza. Il **Gruppo italiano di danza libera** di **Franca Della Libera** nel suo genere esprimeva una rivoluzione della teoria del corpo di ballo classico (non più danza solo sulle punte, non più solo figurazioni codificate ed essenziali, ma improvvisazioni e figurazioni più vicine all'istintività quasi tribale e coinvolgente). Perché ho parlato di questo per introdurre il box? Per fornire i dati più chiari di lettura dei contenuti che sono:
Cinque 33 giri a colori diversi con peso 180 g di INTROSPEZIONE (1974), LORD CROMWELL (1975), STRATA (1989), LYRICS (1995) e LOUCOS – NEL LUOGO MAGICO (2021). Sei Cd, di cui i primi cinque riproducono gli album sopra citati più LIVE CONCERTS EXCERPTS (2007). Dvd LIVE IN TOKYO (registrato nel 2008, pubblicato nel 2009). Libro di 44 pagine formato 33 giri con immagini storiche e rare degli OA. Manifesto del progetto originale e poster. Spilla OA. Due 45 giri, *Allemanda* e *Il pavone*… infine una penna di pavone!

Il nuovo OA 48-BOX COLLECTION.



Come è cambiato l'universo musicale negli ultimi decenni? La musica non è più un collante generazionale, come mai?

L'universo musicale è cambiato, d'altronde molte forme d'arte si sono modificate, adeguandosi ai tempi dell'evoluzione scientifica e tecnologica. Trovo che sia una cosa naturale. Il mondo va dove ti porta la scienza e la tecnologia, tra l'altro condotte spesso dalla fantasia creativa degli artisti! Basti pensare alla realizzazione dei film di fantascienza! La musica ha seguito l'evoluzione elettronica e l'applicazione dei vari strumenti ai moderni computer, dove con l'autotune si modifica anche radicalmente la voce, operando chirurgicamente sulle frequenze per arrivare all'effetto desiderato, specialmente ora su rap, trap ecc. Pensa che io l'ho utilizzato già nel 1995 sul pianoforte di FERROFANIA, con i suoni ricavati meccanicamente percuotendo varie sculture di ferro, opera

di Toni Benetton, riportandoli sul computer e affidando loro le varie altezze dei suoni pianistici. La medesima tecnica è servita anche per LYRICS. Ora le macchine elettroniche hanno moltiplicato le loro capacità applicative, permettendo utilizzi impensabili solo qualche anno fa… siamo alla lettura dei videosuoni captati dai movimenti, tipo un intricato labirinto di fotocellule. Così arriviamo alle istallazioni musicali che creano live le musiche inserite nel "robot" musicale, che pensa, parla, canta e suona. Compone su una serie di note immesse! A proposito… non posso dimenticare un episodio legato alla composizione di *Forme* (FERROFANIA). Con Claudio Corradini, amico e tecnico, a notte inoltrata avevamo deciso di sospendere il lavoro sul brano, ovviamente con l'idea di riprenderlo in tarda mattinata. Tornati in studio ci siamo accorti di aver dimenticato acceso il computer, che aveva completato il brano, facendolo durare sette ore… processandolo con delle fantasie corali impensabili! Cosa abbiamo fatto? Abbiamo tenuto i primi cinque minuti, semplicemente perché avevamo un solo hard disc e non c'era spazio per le altre composizioni. Ora quelle sette ore passerebbero alla storia per essere state realizzate dal primo computer "compositore"!!!
Per quanto riguarda il ruolo di collante generazionale, ti devo dire che effettivamente lo è stato molto di più in "quegli anni Settanta", anche se di fatto la musica lo sarà comunque

Donella Del Monaco e suo zio Mario, grande tenore (Firenze, 27 luglio 1915 – Mestre, 16 ottobre 1982).

ancora. Semplicemente perché non puoi vivere per "vedere senza ascoltare"…

Cosa pensate della rivoluzione digitale e della fruizione musicale sulla rete?

Viviamo nel mondo della "realta aumentata"… il mondo del "Metaverso" è alle porte. Oggi l'uomo non vive più nei grandi e romantici spazi di solitudine, che preludono a un concreto incontro a cena… come accende un computer o uno smartphone si trova sommerso da comunicati e inviti a vivere nel mondo globale! È importante per i contemporanei adeguarsi senza ubriacarsi, già lo fanno disinvoltamente i nostri nipoti, capaci di manovrare la tastiera con una rapidità che neppure il più grande pianista riuscirebbe ad avere. Diciamo che il nuovo mondo appare nei momenti di grande evoluzione storico-tecnologica… e non lascia scampo ai nostalgici. Ovviamente io mi adeguo e mi compiaccio, altrimenti non sarei un "OA". Per me, e credo sicuramente per tutti quelli del nostro movimento, è grande divertimento vedere il progredire e l'utilizzo del mondo digitale nell'applicazione della composizione musicale. Pensa che io vorrei vedere come se la cava un mio "Clone Robot Bionico", dopo avergli inserito una serie di temi musicali. È fantastico, quasi come non morire mai. Lanciare nel futuro una parte di te, che vivrà artisticamente finché vita nell'universo ci sarà!

Quali sono gli artisti che più hanno dato alla musica in generale?

Diciamo che in una domanda precedente ho già citato artisti del mondo classico e contemporaneo. Aggiungo **Bach**, **Vivaldi**, **Albinoni**, **Tartini**, **Monteverdi**, **Scarlatti**, **Mozart**, **Beethoven**, **Chopin**, **Schubert**, **Schumann**, **Liszt**, **Brahms**, **Wagner**, **Šostakovic**, **Duchamp**.

Per il jazz e il soul cito **Art Tatum**, **Thelonious Monk**, **Bill Evans**, **Duke Ellington**, **Chick Corea**, **Keith Jarrett**, **Ray Charles** e **James Brown**.

Nell'elettronica minimalista scelgo **Steve Reich**, **Brian Eno**, **Philip Glass** e **Stomu Yamashta**… per il rock progressivo cito **Genesis**, **Yes**, **King Crimson**, **ELP**, **Van der Graaf Generator**, **Jethro Tull** e **Gentle Giant**, con i quali ho collaborato per i testi italiani di IN A GLASS HOUSE e THE POWER AND GLORY. Nel settore pop e cantautorale amo **Beatles**, **Rolling Stones**, **Rod Stewart**, **Tina Turner**, **Vasco Rossi**, **Zucchero**, **Ornella Vanoni**, **Lucio Battisti**, **Lucio Dalla** ecc.

La formazione degli OA non è mai stata rigida, oggi come si presenta?

Ora la formazione è ancora più aperta e nelle esibizioni, oltre a me e Donella, appaiono **Alan Bedin** (voce e tarang), **Mauro Martello** (flauti e sax), **Edoardo Piccolo** (tastiere Moog e basso), **Andrea De Nardi** (tastiere per archi), **Tony Esposito** come ospite (percussioni e batteria), **Valerio Galla** (percussioni e batteria), **Emanuele Giordani** (percussioni e batteria) e **Sasà** (chitarra).

Cosa c'è nel futuro degli Opus Avantra?

Tanta vita!

Giochiamo un po' con due playlist… dieci brani degli Opus Avantra per capire il loro mondo… dieci lavori o album importanti per gli Opus Avantra come artisti…

Playlist 1:

Introspezione, *Il pavone* e *Rituale* (INTROSPEZIONE), *Flowers on Pride* e *Gluttony* (LORD CROMWELL), *Canto Incompiuto* (STRATA), *Misterious Japanese suite* (LYRICS), *Nel luogo magico*, *Ballata sulla Luna* e *Danza della luce* (LOUCOS).

Playlist 2:

Bach: PRELUDI E FUGHE – Beethoven: SONATA 110 – Chopin: SCHERZI E STUDI – Liszt: 12 STUDI D'ESECUZIONE TRASCENDENTALE – Gershwin: RHAPSODY IN BLUE – Pink Floyd: THE DARK SIDE OF THE MOON – Beatles: troppe belle canzoni per citare qualcosa in particolare – Gentle Giant: IN A GLASS HOUSE – ELP: PICTURES AT AN EXHIBITION – Lucio Battisti: ANIMA LATINA.

Opus Avantra live al Ridotto del teatro Masini di Faenza (1/10/2022). Da sinistra: Tisocco, Del Monaco, Mauro Martello.

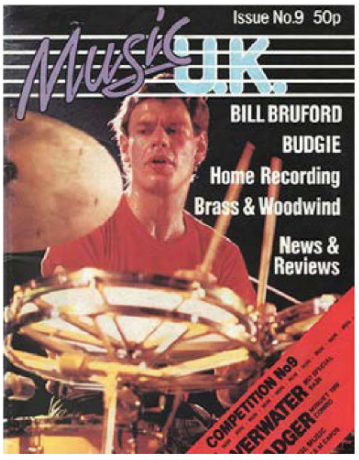
BALLANDO DA SOLI

Quarant'anni fa due grandi musicisti incrociavano il loro cammino dando vita a un album che aveva già nel titolo la sua *raison d'être*: MUSIC FOR PIANO AND DRUMS. I loro nomi? **Bill Bruford** e **Patrick Moraz**.

Testo: **Paolo Carnelli**

Primavera 1983. Bill Bruford, straordinario batterista ex **Yes** – cinque album in studio tra il 1969 e il 1972 – turnista d'eccezione con **Genesis, Gong, National Health, Pavlov's Dog, Roy Harper**, nonché co-leader del progetto **UK** e autore di tre album solisti tra il 1978 e il 1980, è alle prese con il problematico terzo (e ultimo) album dei riuniti **King Crimson**, THREE OF A PERFECT PAIR. **Patrick Moraz**, eccezionale tastierista, anche lui ex Yes – un solo album in studio, RELAYER (novembre 1974), prima nell'omonimo disco di esordio (marzo 1974) dei **Refugee** di **Lee Jackson** e **Brian Davison**, entrambi ex Nice – dopo essersi dedicato alla carriera solista, nel 1978 è entrato a far parte dei **Moody Blues**, raggiungendo la prima posizione nelle classifiche americane con LONG DISTANCE VOYAGER (1981). Oltre all'immenso talento e alla militanza negli Yes, i due musicisti hanno in comune anche la località di residenza, ovvero le colline del Surrey, nel sud-est dell'Inghilterra. L'incontro è praticamente inevitabile, dato che come ricorda il tastierista svizzero, "Bill era di fatto il mio vicino di casa, abitavamo a duecento metri di distanza l'uno dall'altro. Un giorno venne a bussare alla mia porta per chiedermi se potesse registrare un paio di pezzi nel mio studio. Ovviamente gli risposi di sì e finimmo per jammare insieme". A quel pun-

Patrick Moraz e Bill Bruford nel 1983: da vicini di casa a compagni d'avventura musicale.

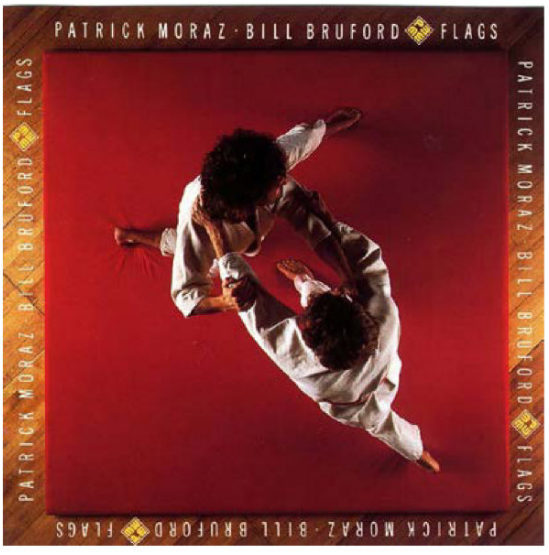


to Bruford ebbe l'illuminazione: "Gli proposi di realizzare un album insieme e intitolarlo "Music for Piano and Drums", dato che per incidere i vari brani avremmo utilizzato solo un pianoforte e una batteria, niente di più semplice. Poi ho pensato che dopo aver registrato l'album saremmo anche potuti andare in tour: bastava che in ogni location qualcuno mettesse a nostra disposizione una batteria e un pianoforte e il gioco era fatto". In realtà i due si lanciarono direttamente in un mini tour americano a cavallo tra agosto e settembre, prima di entrare in studio all'inizio di ottobre – ai Gallery Studios di Chertsey, Surrey, casa e studio di registrazione del chitarrista dei Roxy Music, **Phil Manzanera** – per fissare su nastro in una settimana il loro sodalizio musicale.

In alto: MUSIC FOR PIANO AND DRUMS, stampa in vinile giapponese del 1984.

La grande bellezza

MUSIC FOR PIANO AND DRUMS viene pubblicato poche settimane dopo dalla solita E.G. Records. Otto tracce – quasi tutte firmate da Moraz – per quarantaquattro minuti di durata. Ovviamente tutte strumentali e piene di spazio per l'improvvisazione. Ovviamente incise utilizzando solo pianoforte e batteria. Come spesso accade in questi casi, la gioia è nel dettaglio, più che nel risultato d'insieme. La grande bellezza sta nella possibilità di ascoltare due straordinari musicisti completamente liberi di esprimersi in un contesto totalmente differente rispetto a quello in cui si stavano muovendo in quel momento; sia i Moody Blues che i King Crimson, infatti, rappresentavano delle realtà estremamente rigide e codificate, come sottolinea Moraz: "Nei concerti dei Moody Blues era tutto predefinito, mentre con Bill era completamente l'opposto. Era fantastico poter godere di una tale libertà alla nostra età e con una carriera così lunga alle spalle". Anche la decisione di limitarsi all'utilizzo di due soli strumenti era studiata per stimolare al massimo la creatività: "Con i Moody Blues utilizzavo montagne di tastiere, anche se la musica proposta era molto semplice. Limitarsi a suonare il pianoforte era un modo per creare delle nuove opportunità espressive: non hai vie di fuga, devi cercare di essere autosufficiente con quello che hai a disposizione. Sono queste il tipo di situazioni che ti permettono di crescere come musicista". Un concetto ribadito anche da Bruford: "Ogni cosa che facciamo è spesso una reazione a qualcos'altro che abbiamo fatto o stiamo facendo. Dopo tre anni con i King Crimson, pieni di strumenti elettronici – inclusa la prima batteria Simmons, che dava da sudare non poco – la possibilità di tornare alla batteria acustica, all'improvvisazione, all'ascolto reciproco, era una boccata d'aria fresca. In poche parole, era fare jazz".



In basso: FLAGS (1985), secondo e ultimo capitolo del sodalizio tra Moraz e Bruford.

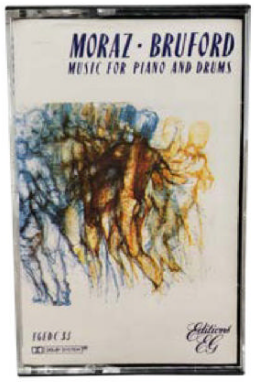
Seguito ed epilogo

Il buon risultato ottenuto, anche dal punto di vista commerciale, consentirà ai due musicisti di dare un seguito al loro sodalizio. Nel 1985 arriva FLAGS, secondo lavoro in cui però fanno la comparsa anche le tastiere e la batteria elettronica. C'è spazio ancora per una serie di concerti in Giappone, Europa, Canada e Stati Uniti, l'ultimo dei quali alla Town Hall di New York City il 30 settembre dello stesso anno. Poi il progetto andrà definitivamente in archivio, non senza qualche rimpianto da parte degli stessi musicisti. Bill rimprovererà a Patrick di essersi rivelato "poco affidabile"; Patrick definirà Bill un batterista a volte "troppo rigido". In ogni caso la nascita degli **Earthworks**, nuova preziosa e rivoluzionaria avventura solista di Bruford che muoverà i suoi primi passi di lì a breve, sembrerebbe proprio il frutto del discorso iniziato quasi per caso in una villa del Surrey tre anni prima.

Guida all'ascolto

Testo: **Andrea Pavoni**

In una vecchia intervista, alla domanda su cosa sentissero di avere in comune tra loro musicalmente, Bruford e Moraz risposero molto onestamente: nulla. In realtà i due avevano in comune una grossa passione per il jazz e, insieme al jazz, anche per quello che questa musica porta intrinsecamente con sé: la voglia e la capacità di improvvisare. Ecco come nascono MUSIC FOR PIANO AND DRUMS e FLAGS, in cui Bill e Patrick si confrontano spesso proponendo un tema, improvvisando nella zona centrale del brano, e riproponendo il tema alla fine. Ci sono poi altri episodi in cui appaiono composizioni più strutturate, in larga parte da attribuirsi a Moraz, dove vengono eseguite "parti scritte", più associabili a una impostazione "classica", anche se in qualche modo sempre riferibili, quanto meno per interpretazione, a una cultura di stampo jazzistico. Il prog ovviamente fa capolino qua e là, più come background comune che come riferimento stilistico evidente. Se si dovesse (e non necessariamente si deve) proporre una etichetta per questi due dischi, forse la più adatta sarebbe quella di "jazz sperimentale".
Per completezza di informazione bisogna aggiungere che la differenza tra i due dischi risiede principalmente nella strumentazione utilizzata: nel primo non troviamo altri strumenti ad eccezione di pianoforte acustico e batteria, mentre nel secondo ci si apre un po', senza esagerare, all'elettronica, con un panel ampliato al **Kurzweil 250**, alla batteria Simmons e a qualche sequenza. L'*iter* compositivo e il *mood* restano comunque sostanzialmente inalterati, anche se nel secondo disco i brani pienamente codificati hanno un ruolo un po' più evidente.



MUSIC FOR PIANO AND DRUMS è stato ristampato in Cd in versione rimasterizzata e con bonus tracks live nel 2004 dall'etichetta di Bruford, la Winterfold Records.

Analizziamo quindi nel dettaglio due brani dal primo disco e due dal secondo disco.
La struttura (sempre il primo elemento da cui partire) in questo caso sarà differenziata a seconda dell'approccio: parleremo di "TEMI" in caso di momenti più chiari, e di "SEZIONI" in caso di porzioni di maggiore prevalenza jazzistica. Inserirò anche la quantità di battute, perché nel caso del jazz nelle sezioni più o meno "free" in genere si prende a riferimento la quantità di battute, se non alcune frasi "chiave" che vengono utilizzate per "richiamare" temi o sezioni specifiche dopo una fase con assoli.
Segnaliamo infine che esiste un live pubblicato dalla Winterfold Records nel 2009 che contiene esecuzioni di questi due dischi (IN TOKYO), e che fa riferimento al tour del 1985. Una testimonianza preziosa, perché fa capire esattamente quale fosse la dimensione "strutturata/non strutturata" del duo, nell'eseguire brani in prevalenza "codificati", ma che vengono poi espansi/ristretti in funzione dell'esigenza momentanea e dell'interplay. Cioè che vengono interpretati "jazzisticamente".

MUSIC FOR PIANO AND DRUMS (1983)

Children's Concerto

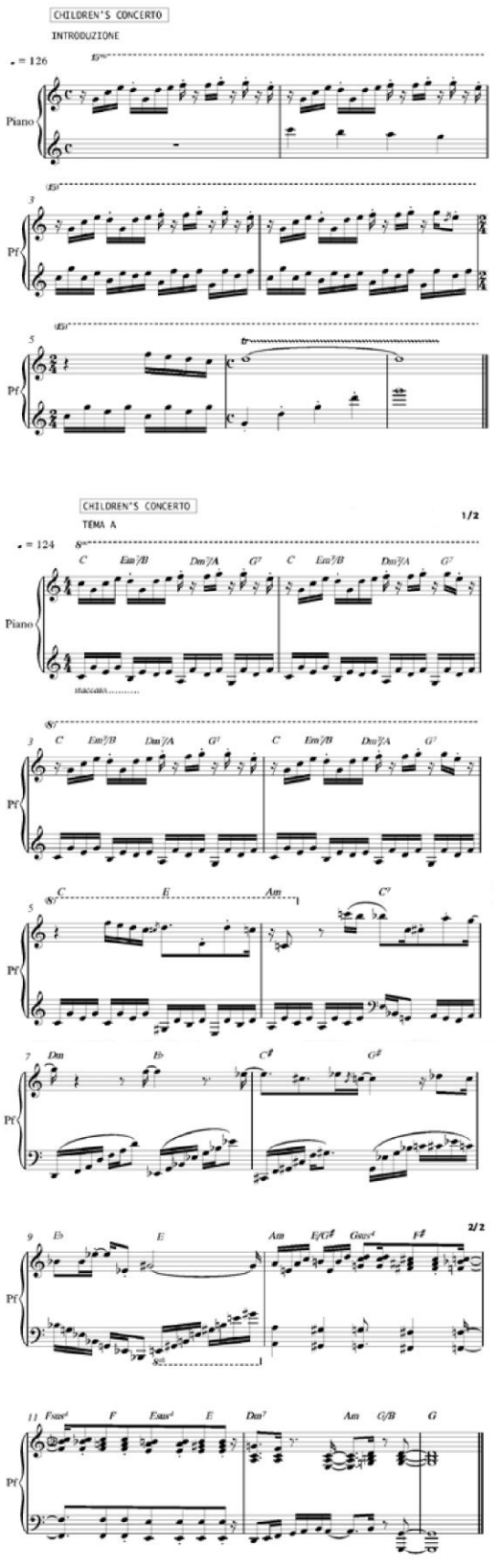
Brano di apertura della vicenda Moraz-Bruford, e che proprio per questo non può essere ignorato, *Children's Concerto* è una sorta di manifesto dell'intero progetto, proprio per quella sua struttura in parte codificata e in parte no, che a un certo punto si interrompe per consentire una improvvisazione libera, per poi in qualche modo ricondursi al tema principale.

Se eccettuiamo l'introduzione, infatti, la struttura è molto chiara: ripete il gruppo costituito da TEMA A, A2 e degli STACCHI (per un totale di 27 battute in 4/4 + 1 in 2/4) per due volte, senza variazioni, ovvero "espone il tema", come se si trattasse di un brano jazz.

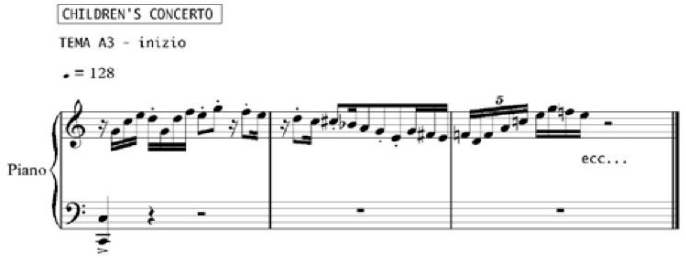
La SEZIONE A3 in realtà inizia come il tema A ma prende immediatamente "un'altra via", ovvero apre una fase di improvvisazione (sono undici battute) in cui "tutto può succedere". Moraz instaura un andamento in stile "walking bass" LA – FA# – RE – SOL# – MI – LA… ecc…, che fa pensare a un turnaround, mentre invece al suo interno si ravvisano elementi di armonia classica, tant'è che termina col passaggio LA – RE – SOL (II-V-I).

Si arriva così a una sorta di TEMA B, ovvero un momento "codificato", in cui i due possono ritrovarsi per riprendere per la terza volta il gruppo delle ventisette battute di esposizione del tema, che però in quest'ultimo caso sono ventisei perché si salta

	CHILDREN'S CONCERTO – struttura	
	INTRODUZIONE (con tema A)	6 battute (4/4) + 1 (2/4) (rallentato) U
[	TEMA A	13 battute (4/4)
	TEMA A2 (derivato da tema A, ma con andamento sudamericano)	7 battute (4/4) + 1 (2/4)
	STACCHI	7 battute (4/4)
[	TEMA A – reprise 1	13 battute (4/4)
	TEMA A2 – reprise	7 battute (4/4) + 1 (2/4)
	STACCHI – reprise 1	7 battute (4/4)
	SEZIONE A3 – impro/walking bass	11 battute (tutte di 4/4 tranne la 5ª, di 3/4)
	TEMA B – impro "sudamericano"	13 battute (4/4)
[	TEMA A – reprise 2	13 battute (4/4)
	TEMA A2 – reprise 2	7 battute (4/4) + 1 (2/4)
	STACCHI – reprise 2	6 battute (4/4)
	FINALE	U (LA)



l'ultima battuta per il conclusivo LA Maggiore. Quindi abbiamo una logica di "esposizione tema"/"improvvisazione"/"esposizione tema e finale" tipica del jazz, solo che qui la zona di improvvisazione è più libera, e non ha la necessità di riprendere – per i soli – gli accordi del tema, come si sarebbe fatto in uno schema più comune in quell'ambito. Ed è anche per questa libertà che il gruppo di undici battute dedicato all'improvvisazione, a parte il fatto che sono in numero dispari, ne contiene in realtà una di 3/4, perché Moraz inizia "liberamente" il walking improvvisando, e quindi non contando esattamente. Espediente molto divertente, ma che conferisce un grande senso di libertà all'esecuzione tutta, essendo quindi chiaro che si tratta di un dialogo, e che in quanto tale fa fatica a essere circoscritto in abituali conteggi.



musicale" composta da Moraz viene posta all'attenzione di Bruford, che è un batterista-compositore. Bruford prende l'occasione di fare una brevissima (una battuta) introduzione (dal metro dubbio, io l'ho codificata in 5/4) e inventa un pattern "base", che però di fatto caratterizza e "lega" l'intero brano.

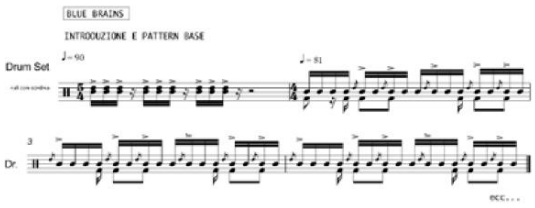
A me sembra di poter sostenere che, posti questi elementi noti ai due, i nostri li mescolino in un "minestrone libero", da cui escono – in modo più o meno preparato – frammenti su cui i due in qualche modo si incontrano, "si palleggiano" gli interventi. Mi sembra abbastanza evidente, perché i gruppi di battute sono disuguali: il primo TEMA A dura quattordici battute, il reprise ne dura sette, il primo TEMA B dura sette battute, il reprise ne dura otto, le due sezioni di improvvisazione "dovrebbero" durare nove battute, ma nella prima esecuzione c'è una battuta di 2/4 "inaspettata" e il tema viene ripreso nel mezzo della parte improvvisata, mentre nel reprise viene ese-

Blue Brains

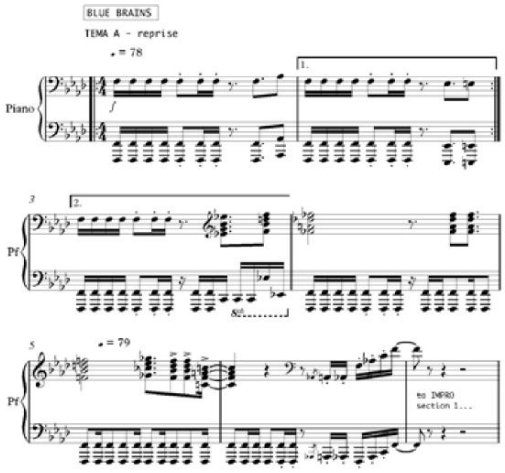
BLUE BRAINS – struttura	
INTRODUZIONE (Bruford)	5/4, 1 battuta
PATTERN BASE (Bruford) (improvvisazione con pianoforte)	19 battute (4/4)
INTRO PIANO	4 battute (4/4)
TEMA A	14 battute (4/4)
TEMA B	7 battute (4/4)
TEMA C/STACCHI	3 battute (4/4)
TEMA A – reprise	7 battute (4/4)
IMPRO section 1	2 battute (4/4) + 1 (2/4) + 7 battute (4/4) (all'interno viene citato comunque il tema A)
TEMA B – reprise	8 battute (4/4)
TEMA C/STACCHI – reprise	3 battute (4/4)
TEMA A – elaborazione	8 battute (4/4)
IMPRO section 2	9 battute (4/4) (all'inizio viene sempre citato il tema A)
FINALE	1 battuta (4/4)

Brano molto interessante, all'apparenza anche "orecchiabile", ma che in realtà nasconde una struttura molto poco convenzionale.

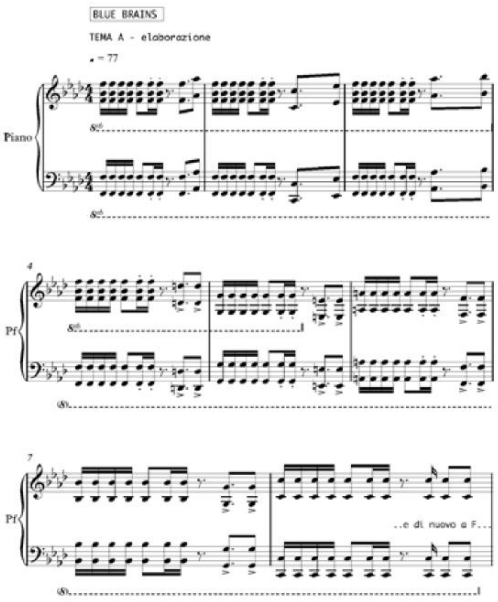
Abbiamo infatti un TEMA A, un TEMA B (che è una sorta di sviluppo del TEMA A) e un TEMA C, che in sostanza si compone di stacchi che hanno il ruolo di ricongiungimento verso il TEMA A. Questa "situazione



guito all'inizio; gli "Stacchi" hanno sempre la stessa durata di tre battute perché "servono" a ricongiungerci al TEMA A, quindi sono una sorta di "richiamo", espediente tipicamente jazzistico.



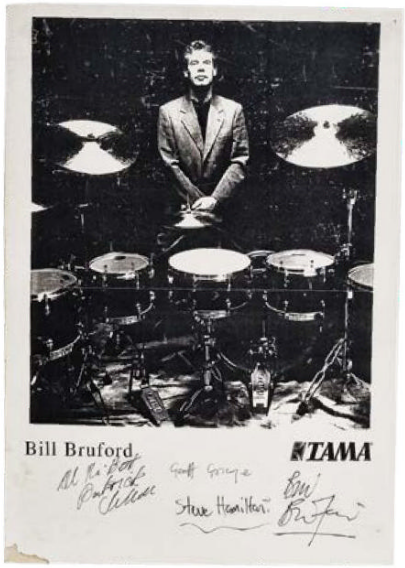
Riporto con chiarezza solo il passaggio da 3'51" a 4'15" (TEMA A – elaborazione) in cui Moraz procedendo con una serie di variazioni sul tema principale dei bassi, da FA a SOL a LA a SI*b* a DO ritorna al motivo

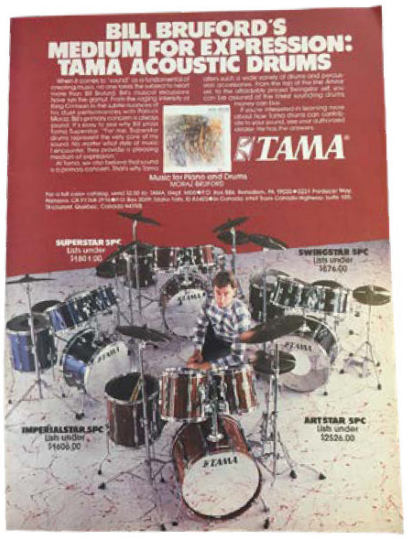


principale in FA (IMPRO section 2), che però poi non esegue pienamente, dando vita a un nuovo gruppo di battute di improvvisazione che si conclude con il finale concordato.

Sembra davvero un dialogo con frammenti codificati, ma i cui passaggi dall'uno all'altro sono fluidi e frutto della perizia dei musicisti e "del momento". Chiaramente un duo può permettersi questa libertà, dove già con un trio probabilmente gli spazi sarebbero stati più ristretti.

Di questo brano esiste anche un'altra interessantissima versione in TIMECODE (1985), album solista di Moraz, totalmente elettronica e con il titolo di *Black Brains Of Positronic Africa*, senza piano acustico e con batteria programmata. Versione che invito ad ascoltare (al di là delle personali preferenze verso l'una o l'altra) per comprendere l'apporto specifico di Bruford al brano. Lui non è l'autore eppure lo caratterizza proprio con il ritmo base, che viene in qualche modo "superato" dalla versione elettronica, che però così resta priva del suo "motore dinamico", elemento determinato proprio dal pattern di batteria acustica, definito ma allo stesso tempo mutevole.





Blue Brains è anche il titolo del dipinto di copertina di Ralph Augsburger.

FLAGS (1985)

Temples Of Joy

TEMPLES OF JOY – struttura	
INTRODUZIONE (con tema A)	4 battute (4/4 + 5/4 * 2)
TEMA A	3 ripetizioni in varie divisioni per un totale di 85/4
TEMA B	6 battute (12/8)
RACCORDO (punto di incontro)	2 battute (4/4)
TEMA C	18 battute (4/4)
SEZIONE D – soli vari strumenti	7 battute di 4/4 + 1 di 2/4, ripetuto per 2 volte
TEMA C – reprise	20 battute (4/4)
STACCHI	17 battute (4/4)
TEMA B – reprise – (B2)	3 battute 12/8 + 1 di 8/8 + 1 di 12/8 + 1 di 6/8
RACCORDO 2 (punto di incontro 2)	2 battute 4/4
TEMA C – reprise 2 –	18 battute
STACCHI	17 battute (4/4)
TEMA B2 – reprise –	3 battute 12/8 + 1 di 8/8 + 12/8 a sfumare…

Come abbiamo detto, in FLAGS, secondo disco del progetto, hanno maggiore spazio i brani "codificati", in genere composizioni di Moraz, dove i nostri in realtà eseguono partiture precise con minore spazio per l'improvvisazione. Sia *Temples Of Joy* che *Flags* rientrano in questa categoria.

Patrick Moraz è tornato a suonare con gli Yes in occasione del tour del cinquantennale, nel 2018.

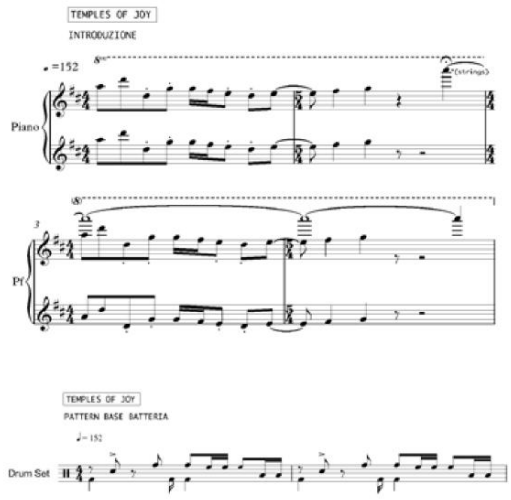
«Probabilmente in quel periodo ho guadagnato di più con il progetto Moraz/Bruford che suonando con i King Crimson»
Bill Bruford

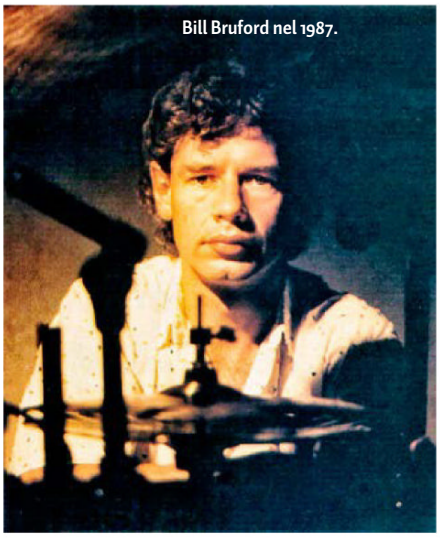
In particolare, in *Temples Of Joy*, che è il brano di apertura dell'album, il TEMA principale A è in una disposizione metrica abbastanza complessa (il motivo base in 4/4 su un bpm molto sostenuto di 152 bpm circa[1] viene seguito da finali sempre diversi… prima in 5/4, poi in 7/4, poi in 2/4), per cui la preoccupazione del batterista è: o "seguire continuamente" le variazioni, o "sovrapporre un unico tempo" che in qualche modo "contiene all'interno" le variazioni del tema. Bruford segue questa seconda via e sovrappone a questo totale di 26/4 un 4/4 non canonico (vedi trascrizione), che matematicamente non rientra nel totale (26 non è un multiplo di 4), quindi dopo due giri completi i due tempi sono allineati.

Nel terzo giro, tuttavia, che se eseguito come il primo produrrebbe uno sfasamento, complice un gruppo di sei battute di 4/4 dopo le prime due (totale 33/4 nel terzo giro e non 26) e una pausa che consente di inserire un quarto in più a Bruford senza alterare il groove, ecco che "magicamente" i quarti complessivi suonati da entrambi nei 3 giri sono 85 (26+26+33) e la sensazione è che i due strumenti siano sincroni mentre in realtà per la maggior parte del tempo non lo sono.

Segue poi un TEMA B, che altro non è che una serie di progressioni in 12/8 tipica di Moraz con il basso che procede per semitoni su una serie di accordi maggiori: LA (con basso DO#) – RE – SI (basso RE#) – MI – DO# (basso FA) – FA# – Mi*b* (basso SOL) – LA*b*, ecc… fino al DO Maggiore (ovvero una successione continua di V-I) e sulla quale, a questo punto, Bruford continua a eseguire il suo pattern in 4/4, ignorando la divisione in terzine. Anche questo ulteriore espediente consente una ritmica compatta al brano, che altrimenti sarebbe risultato davvero molto frazionato e nient'affatto cantabile, come invece risulta essere. Un breve raccordo consente finalmente ai due strumenti di procedere in sincrono su un 4/4 scherzoso (sempre intorno ai 155 bpm), in cui dopo una prima fase di esposizione del nuovo TEMA C si procede al "consueto" intervento di derivazione jazzistica, in cui vari strumenti (si tratta di campioni del Kurzweil) si alternano in piccoli momenti di solo, come se ci fosse una piccola orchestra di fiati. Questa breve sezione porta alla ripresa del TEMA C e poi agli stacchi che, come ora sappiamo, hanno la funzione di ricondurre i musicisti ai temi. Diciamo che a questo punto (siamo a soli 2'46") il brano può dirsi concluso dato che da qui in avanti abbiamo solo riprese: prima il TEMA B, però per un numero inferiore di battute (lo chiamiamo infatti B2), del quale è interessante la variazione nella zona centrale per cui dopo le prime tre battute di 12/8 ne vengono eseguite otto su cui invece una sestina produce una interessante sensa-

1. Anche qui la mancanza del click non consente di essere "chirurgici".




Bill Bruford nel 1987.

zione di "accelerazione"; poi il RACCORDO e il TEMA C, poi di nuovo gli stacchi e il TEMA B2 che con la sua struttura (V-I, V-I, V-I….) si prolunga virtualmente all'infinito dando la sensazione di salire continuamente (e sfumando a mano a mano).

A lato: la compilation in 6 Cd MAKING A SONG AND DANCE (2022) contenente una selezione di brani tratti dall'intera carriera di Bill Bruford.

Flags

FLAGS – struttura	
INTRODUZIONE Drums (Bruford)	…non chiare le battute perché lo strumento emerge lentamente
TEMA A – piano	(4/4 + 2/4 + 4/4 + 4/4) * 2; 4/4 + 2/4 + 4/4 + 4/4 + 4/4
TEMA A – ripresa	(4/4 + 2/4 + 4/4 + 4/4) * 2; 4/4 + 2/4 + 4/4 + 4/4 + 4/4
TEMA B	(4/4 + 2/4 + 4/4 + 4/4) (4/4 + 2/4 + 4/4 + 2/4) + (4/4 *4) + 2/4
TEMA A – ripresa 2 (sinfonico)	(4/4 + 2/4 + 4/4 + 4/4) * 2; 4/4 + 2/4 + 4/4 + 2/4
INTRO DRUMS verso TEMA B reprise	4/4 * 4
TEMA B – reprise	(4/4 + 2/4 + 4/4 + 4/4) (4/4 + 2/4 + 4/4 + 2/4) + (4/4 *5)
TEMA A – reprise 3 per finale	4/4 + 2/4 + 4/4 + 4/4
FINALE	U (LA Maggiore)

mente unico e peculiare, condendo il brano di interventi pensati e misurati, totalmente in linea col contesto. Iniziamo dall'introduzione, che è infatti appannaggio del solo Bruford, che introduce la melodia principale suonata dal piano con un ritmo stanco, leggerissimo, suonando piano proprio per richiamare l'attenzione, e condendo il tempo base in 4/4 con continue terzine e ammiccamenti swingati, che rendono l'andamento ancora più "zoppicante", come se ci trovassimo alla fine di un qualche conflitto. Può uno strumento prevalentemente ritmico trasmettere tutte queste sfumature? Se lo ascoltate vi rendete conto che è così.
Il pianoforte espone quindi il suo motivo (TEMA A), con poche note molto delicate, in cui le pause (i silenzi) sono importanti quanto le note suonate.

Il TEMA A viene immediatamente ripreso, per evidenziarne la centralità ed enfatizzarne la potenza evocativa. Inoltre ripetendolo nuovamente per intero, la variazione che avviene successivamente ha ancora maggiore risalto, perché identifica un momento di rottura rispetto all'andamento ormai assodato che si era ascoltato fino a quel momento. L'ultima battuta della ripresa (preannunciata da un

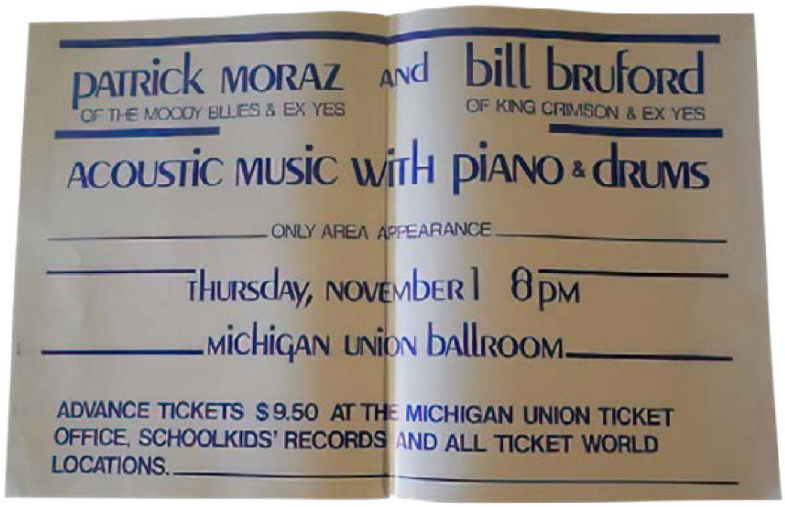
Brano che considero il migliore di tutta la produzione Moraz-Bruford, *Flags* è in realtà un pezzo molto caratteristico, dove mancano proprio quelle sortite verso l'improvvisazione tipiche della relazione tra i due. *Flags* non è nient'altro che un bellissimo pezzo scritto fondamentalmente da Moraz, dove invece emergono chiare le radici classiche del tastierista e compositore svizzero. Il titolo fa pensare alle bandiere degli Stati Nazionali, alle guerre. È un brano che sembra "parlare", pur restando strumentale. Anche qui Bruford, come in *Blue Brains*, è capacissimo nel ritagliarsi un ruolo assoluta-

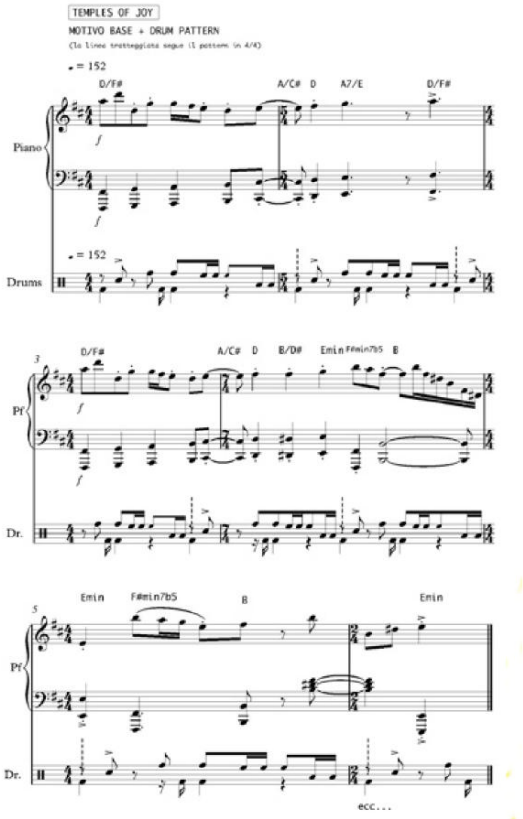
MUSIC FOR PIANO AND DRUMS
(1983)

Side A
Childrens' Concerto
4'53''
Living Space
3'52''
Any Suggestions
5'37''
Eastern Sundays
6'48''

Side B
Blue Brains
4'48''
Symmetry
3'40''
Galatèa
5'24''
Hazy
6'22''

Bill Bruford: drums
Patrick Moraz: piano





«Quando andavamo in tour avevamo un solo roadie e viaggiamo tutti insieme con la cassa della batteria sul tetto della macchina»
Patrick Moraz

Patrick Moraz con i Moody Blues negli anni Ottanta.

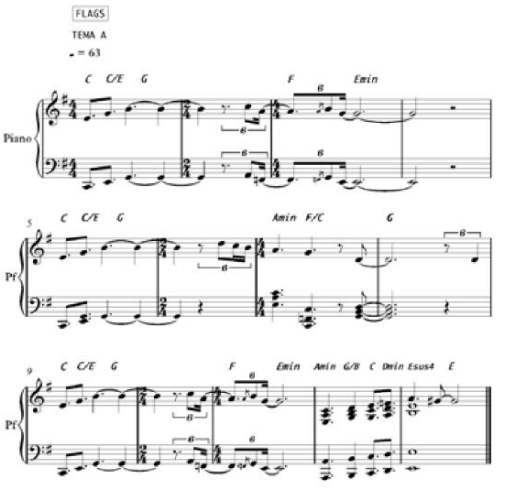
"nuovo" accordo, il SI bemolle), è infatti occupata dalla variazione di batteria che conduce al TEMA B, che è veramente un TEMA "drammatico": sembra di vedere corpi inanimi dopo la conclusione di uno scontro. Interessante come l'andamento "militare" venga mantenuto anche all'inizio del TEMA B, con la stessa sequenza di battute di 4/4 e 2/4 anche se con un tema musicale diverso. Il TEMA B poi si sviluppa alternando battute di 4 a battute di 2/4 per ricongiungersi nuovamente al TEMA A, ma in modo più sontuoso, più "sinfonico" e sempre in tonalità di SOL. La quantità di battute varia leggermente perché viene concesso alla batteria un maggiore spazio per il passaggio verso la ripresa del TEMA B, che se possibile viene eseguito in modo ancora più potente, con l'aggiunta di un coro (sempre da Kurzweil campionato, ma comunque abbastanza d'effetto). Da notare le frequenti variazioni in terzine con accenti spostati di Bruford, che conferiscono varietà, a maggior ragione perché ci troviamo all'interno di un brano prevalentemente in 4/4 e con andamento abbastanza marziale. L'ultima battuta in 4/4 del TEMA B (che si "allunga" rispetto alla esposizione originaria, in cui era in 2/4), ci porta all'ultima ripresa del TEMA A, qui sotto forma di finale con "fortissimo" orchestrale (accordo di LA Maggiore, preceduto da un MI Minore – utile alla modulazione conclusiva), come se dal male della guerra l'umanità potesse finalmente rinascere.

È un brano talmente profondo che si serve di una struttura alla fine abbastanza semplice e di due soli temi. Vi invito ad ascoltarlo, infatti, proprio per capire come due grandi virtuosi possano decidere di dosare ogni elemento quando è da mettere al servizio di qualcosa di "più grande", come un brano musicale così intenso da non meritare inutile sfoggio di muscoli, bensì invece la necessaria enfasi su ogni dettaglio.

LE SCELTE DI BRUFORD

MUSIC FOR PIANO AND DRUMS
Galatèa
Symmetry

FLAGS
Flags
Split Seconds



MUSIC FOR PIANO AND DRUMS e FLAGS rappresentano un esempio espressivo in cui Patrick Moraz e Bill Bruford si confrontano e si integrano davvero con grande successo. Due album unici per comprendere bene le caratteristiche e le qualità di questi due artisti che tanto hanno dato alla storia della musica, non necessariamente prog, non necessariamente jazz, non necessariamente rock.

POTEVA ANDARE DIVERSAMENTE...

MASS MEDIA STARS, secondo album degli **Acqua Fragile**, pubblicato dalla Ricordi nel dicembre 1974, chiude discograficamente gli anni Settanta del gruppo. Nell'estate 1975 l'ingresso di **Bernardo Lanzetti** nella PFM ne sancisce la fine.

Testo: **Guido Bellachioma**

Gli Acqua Fragile sono ingiustamente ricordati più per aver dato il cantante, **Bernardo Lanzetti**, alla Premiata Forneria Marconi, dopo l'estate 1975, che per i due album eccellenti pubblicati sino ad allora. Nel 2017 la band ha pubblicato A NEW CHANT, ancora immerso in un sano rock progressivo, che ricomincia il discorso lasciato con ACQUA FRAGILE (1973) e MASS MEDIA STARS (1974).
In questo numero di «Prog Italia» vediamo di approfondire l'argomento sul secondo album attraverso le parole di Lanzetti, anche se cominciamo da lontano…

I Ạnæ æ áĈČ Ạå Ạ ăáĊåĈ

Nel settembre 1971 gli **Immortali** (Piero Canavera, Gino Campanini e io) suonano prevalentemente cover di grandi band rock internazionali: *Lucky Man* di **Emerson Lake & Palmer**, altri brani di **King Crimson** e **Gentle Giant**: in questo la mia capacità di cantare bene in inglese ci aiuta molto. Una sera dividiamo il palco con la Premiata Forneria Marconi, in fase di lancio ma poco nota alla massa: aveva pubblicato il singolo *La carrozza di Hans / Impressioni di settembre*, suonato di spalla agli **Yes** e **BLACK WIDOW**, vinto il Festival Pop di Viareggio ma non era ancora uscito l'album di esordio, STORIA DI UN MINUTO. Incoraggiati da **Mauro Pagani** e **Franco Mussida**, rimasti colpiti dal nostro atteggiamento live, inseriamo nell'organico **Maurizio Mori** all'organo Hammond e **Franz Dondi** al basso, entrambi, già compagni di avventure di Campanini nel gruppo parmigiano I Moschettieri.

Seymour Stein (18 aprile 1942 – 2 aprile 2023), fondatore della Sire Records, voleva portare gli Acqua Fragile negli USA.

xąăāæ Ăąā Ææ å

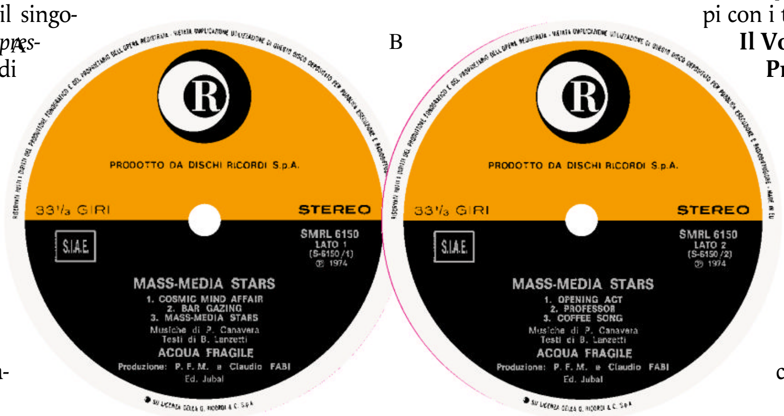
Poco dopo il resto del gruppo accetta la mia proposta di cambiare il nome in Acqua Fragile, e apriamo molti concerti della PFM. Il fatto di essere di Parma, città musicalmente di provincia, ci aveva penalizzato perché il vero movimento discografico era a Milano o Roma. Per fortuna con l'interessamento della PFM arriviamo all'incisione del primo album nel 1973. Mussida ci aiuta a realizzare i provini in sala di registrazione col nostro materiale originale; successivamente il manager della PFM, **Franco Mamone**, inizia a curare anche noi e ci fa ottenere il contratto con la Numero Uno di Battisti e Mogol.

r åå Ạáé ạÉ ạČ Ạā Éáéd

Il fatto che Acqua Fragile canti in inglese mette a disagio la Numero Uno, concentrata esclusivamente sulla musica italiana. Non a caso dopo il primo album cede il nostro contratto, con il relativo secondo 33 giri, alla Ricordi. Probabilmente la presenza di **Lucio Battisti** assorbe quasi tutto l'interesse dell'etichetta, che, infatti, pubblica solo artisti e gruppi con i testi in italiano: **Formula 3**, **Il Volo**, **Alberto Radius**, **Oscar Prudente**, **Flora Fauna e Cemento**, **Data** (dove c'è un giovane Umberto Tozzi), **Ivan Graziani**.

I Ạĉ Č Åạ wạă áĈÅạ

Il 20 novembre 1976 la rivista statunitense «Billboard», allora considerata la Bibbia della discografia internazionale, non ancora ridotta a poche major,



Acqua Fragile Mass·Media Stars

«MASS MEDIA STARS È ANCORA UN ALBUM FRESCO, VITALE E, SOPRATTUTTO, SINCERO»

BERNARDO LANZETTI

pubblica uno speciale sulla Dischi Ricordi in occasione del 18° anniversario dell'apertura degli studi Ricordi, firmato dal Daniele Caroli. All'interno un paio di pagine sono dedicate agli Studi Ricordi.

Sopra: Acqua Fragile nel 1974.
A sinistra: mixer dello studio Ricordi, usato per la realizzazione di MASS MEDIA STARS.

Spiega **Walter Patergnani**, direttore tecnico e capo ingegnere della struttura: "Nel 1958, il primo studio di registrazione della Ricordi è stato allestito nell'ufficio dell'azienda, in via Berchet. All'inizio avevamo solo un registratore Ampex mono, dopo abbiamo aggiunto i banchi di regia autocostruiti con molte più tracce a disposizione. Siamo stati tra i primi in Italia a impiegare un registratore 3M a otto tracce. Nel 1974 ci siamo trasferiti negli studi di via Barletta 11, dopo un periodo a via dei Cinquecento in un cinema parrocchiale. L'edificio, che prima era la Fonorama, era composto da tre sale di registrazione, oltre ai reparti per le copie, l'editing e la duplicazione". Lo Studio A è il più grande e può essere utilizzato per orchestre fino a settanta elementi. L'equipaggiamento include registratori Studer a 16 piste, banco di regia Siemens a 24 ingressi con tutti i filtri e i compressori necessari.

Lo Studio B è progettato per registrazioni di gruppo (quello usato per MASS MEDIA STARS); ha attrezzature altamente raffinate tra cui lo Studer 24 tracce, un nuovissimo banco Cadac 24 tracce e 32 ingressi, oltre a due rack di filtri, compressori ed espansori aggiornati.

Lo Studio C, il più piccolo, è utilizzato per provini e per registrazioni di piccoli gruppi. Impiega un mixer Ricordi a 16 tracce e uno Studer a 16.

La struttura lavora per la Dischi Ricordi e per gli artisti di altre compagnie, sia italiane che straniere. Vi hanno registrato PFM, Banco, Maxophone, Drupi, Edoardo Bennato, Derek Bailey, Gerry Mulligan, Nicky Hopkins (il pianista britannico è stato protagonista come ospite in un album dei fratelli La Bionda), musicisti classici (Silvano Bussotti, Claudio Abbado), jazzisti italiani (Giorgio Gaslini). Gli Studi Ricordi impiegano cinque ingegneri del suono.

z ÆĀ æ æĈå æ ā ạ ĉ æĆ ạĈæ

Lanzetti, Dondi e Canavera, tre quinti del gruppo originario, nell'ottobre 2017 pubblicano l'album A NEW CHANT per l'etichetta britannica Esoteric Antenna, legata alla Cherry Red Records, che evidenzia l'intatto amore per il rock progressivo. Il nuovo disco ottiene ottimi responsi sia dal pubblico che dalla critica. In quel periodo Bernardo Lanzetti torna a parlare volentieri dei brani che hanno reso MASS MEDIA STARS uno dei lavori più apprezzati del rock italiano degli anni Settanta, tra i pochi a reggere vocalmente il discorso con le band internazionali.

h æĉ æ ạă r ạÆÅ f ÅÅā ạĈ

Avevo preso degli appunti per scrivere un breve romanzo di fantascienza con quel titolo. Conservo ancora il quadernetto con le idee iniziali. Nel 1974 ho recuperato un episodio del libro per il testo di questo brano, che si presenta come una piccola suite. È perfetto per aprire l'album, studiato anche per iniziare i nostri concerti; le mutevoli dinamiche permettevano al fonico di aggiustare il suono perché gli strumenti e le voci entravano in successione, ci davano modo di relazionarci al meglio sul palco.

g ā Ĉ l ā Ď ạ Ǽ ā

Nei primi anni Settanta molti giovani di Parma trascorrevano i pomeriggi al leggendario bar Orientale in piazza Garibaldi, purtroppo chiuso nel 2013. Loro sono stati gli ispiratori della canzone, capace di recuperare le atmosfere più romantiche del prog, che si distingue per i cori nella seconda parte, inusuali nel panorama italiano.

r ā ĉ ĉ r å Å ạ ā x Č ā Ĉ ĉ

Giustamente fornisce il titolo all'album. Fantasmagorico assemblaggio di temi rock, folk e, oserei dire, quasi precursori di una techno "suonata a mano". La composizione si articola e si sviluppa di continuo, come il basso di Franz Dondi. Meravigliosa l'evoluzione delle parti di basso, chitarra, batteria, tastiere e voci. Non manca una certa teatralità. È quasi anticipatore dei campionamenti l'uso della voce del famoso anchorman americano **Tom Brokaw** (1940), popolare giornalista televisivo dell'americana NBC, dove sino al gennaio 2021 lavora come inviato speciale. All'epoca non lo conosco minimamente, però penso che l'atmosfera del suo intervento radiofonico sia perfetta per quel punto della canzone; solo più tardi apprendo dei suoi servizi sullo scandalo Watergate, che portano alle dimissioni del presidente statunitense Richard Nixon l'8 agosto 1974. Posso vantarmi per aver raccontato certi aspetti del mondo dei media da pioniere e in modo originale.

t Ć å Ǽ ạ Ǽ ā f ă Č

Narra le molte esperienze live come spalla ai gruppi musicali internazionali. È un brano quasi West Coast, se si esclude l'intro con quei cori arditi. Da totale autodidatta, impiegai una settimana a inventarne le parti. Il produttore **Claudio Fabi** ci ha regalato la performance di pianoforte nel finale.

u Ĉ ǽ Å å ĉ ĉ ǽ Ĉ

Come l'amico giornalista Franco Vassia mi ha fatto notare recentemente, Acqua Fragile trattò l'ar-

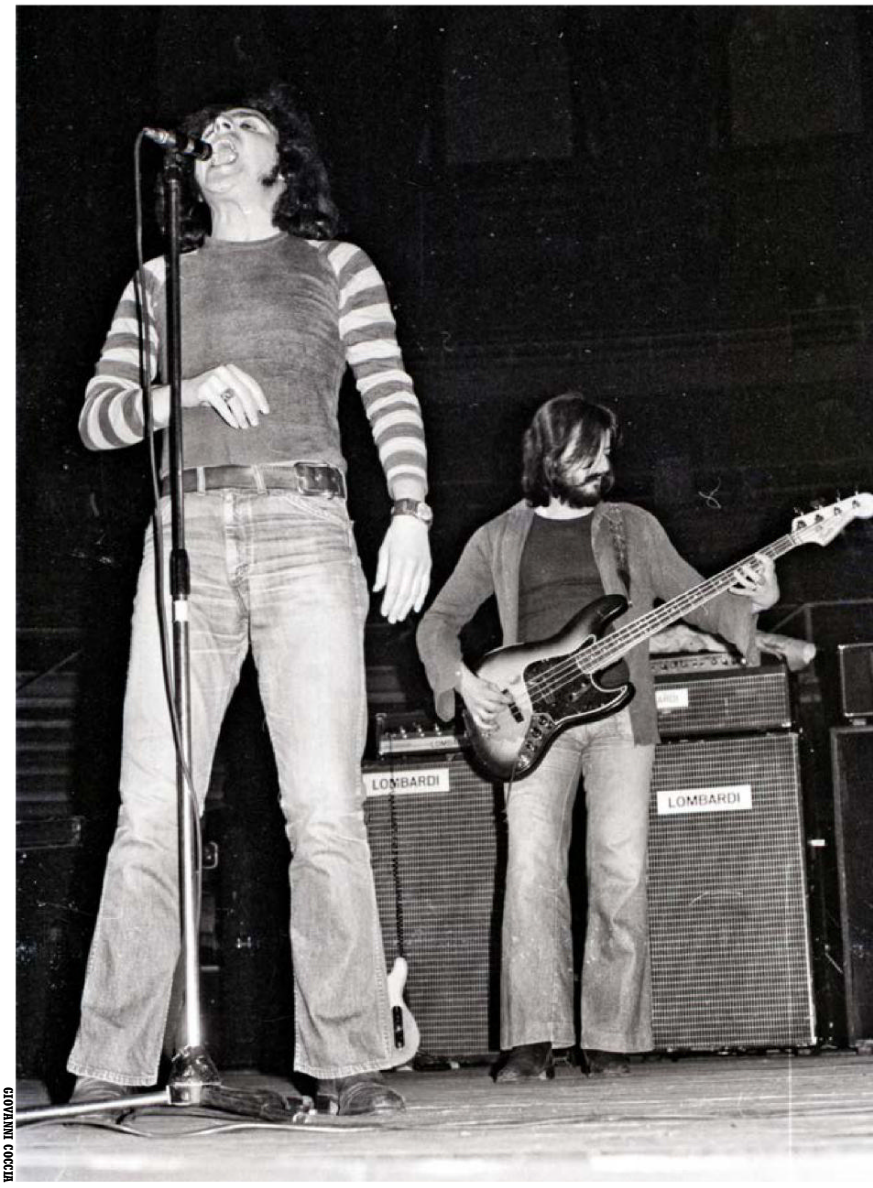
INSIDE MASS MEDIA STARS

Formazione
Bernardo Lanzetti: voce, chitarre
Gino Campanini: chitarra, mandolino, voce
Franz Dondi: basso
Piero Canavera: batteria, percussioni, chitarra acustica, voce
MaurizioMori:tastiere

Dicembre 1974 – Ricordi SMRL 6150
Produzione artistica: **Claudio Fabi**, PFM
Tecnico del suono: **Gaetano Ria**
Studio registrazione e missaggio: **Ricordi Studio**
Foto e copertina: **Guido Harari**

Lato A
Cosmic Mind Affair 7:19
Bar Gazing 5:06
Mass-Media Stars 6:53

Lato B
Opening Act 5:40
Professor 6:49
Coffee Song 5:56



GIOVANNI COCCIA

Lanzetti e Dondi al Palasport di Roma, con gli Acqua Fragile di supporto alla PFM (1973).

«LA NOSTRA MUSICA ERA LIBERA DA QUALSIASI COSTRIZIONE, SEMPRE ALLA RICERCA DELLA QUALITÀ»

BERNARDO LANZETTI

gomento dell'istruzione autoritaria ben prima che i **Pink Floyd** nel 1979 gridassero "Hey! Teacher!" in *Another Brick In The Wall*. Ricordo che, oltre al testo, ho scritto la musica delle strofe mentre le altre bellissime parti, cori compresi, sono state composte da Piero Canavera.

h æÅÅå x æÆá

Un non sense tipico del prog. Arpeggi di chitarre con accordature bizzarre, armonie quasi anni Cinquanta e l'effetto del chorus, ottenuto dal fonico Gaetano Ria, letteralmente abbracciando la bobina del nastro a 24 piste per alterarne lo scorrimento.

q ā ăæĆå ĈČąÆá

Per il nostro secondo album volevamo la copertina con una nostra foto. Avevamo conosciuto **Guido Harari** (uno dei maggiori autori d'immagini in musica degli ultimi cinquant'anni: Peter Gabriel, Zappa, Kate Bush, Joni Mitchell, Lou Reed) quando, immagino ancora alle prime armi, frequentava i festival pop. D'altronde nel 1974 aveva poco più di vent'anni. Legammo abbastanza bene e fu naturale invitarlo a bordo del progetto. Credo che quella fosse la sua prima copertina.

y č ĈČąęÆėĊĔ Åąæé

Lo studio milanese della Ricordi aveva appena installato il Dolby su ogni canale. Non ho dimenticato che, purtroppo, per rimanere dentro il budget non ci fu data la possibilità di essere sempre tutti presenti nello studio. Piero fu designato a partecipare fino alla fine, mentre a noi furono riservate le varie sorprese dei suoni, processati all'ultimo momento. Al solito i cori c'impegnavano tantissimo, non solo per la tessitura musicale. Richiesi espressamente la presenza di **Marva Jan Marrow** per seguire la pronuncia inglese dei miei colleghi. Gaetano Ria (PFM, BMS, Balletto di Bronzo, Battisti, Formula 3), che aveva lavorato anche al primo album, ci ha dato molta sicurezza.

CONCERTI IN BELLA COMPAGNIA

1971
Dicembre: 29, Palazzo dello Sport di Bologna, come spalla degli Uriah Heep.

1973
Settembre: 16/17, Stadio Comunale di Bagnacavallo (Ravenna). Con Antonello Venditti, Francesco De Gregori, Alan Sorrenti, Stormy Six, Jumbo, De De Lind, Teatro Temporaneamente Traballante.

Ottobre: 6/7, al Teatro Pier Lombardo (Milano) la rivista «Re Nudo» organizza un festival di due giorni. Gli Acqua Fragile suonano il 6 con Duello Madre, Triade, Massimo Villa, Claes Cornelius e Franz Di Cioccio. Tour insieme ai Gentle Giant per la promozione dell'album IN A GLASS HOUSE. Catania (9), Palermo (10), Bari (12), Roma (13), Reggio Emilia (15), Ancona (16), Treviso (17), Torino (19), Genova (20), Travagliato (21), Novara (22).

1974
Giugno: 12/16, Festival del Proletariato Giovanile di Re Nudo, Parco Lambro. Presenta Massimo Villa, ex Stormy Six, conduttore della trasmissione radiofonica *Per voi giovani*. Con Alan Sorrenti, Demetrio Stratos, Battiato, PFM, Biglietto per l'Inferno, Area, Rocky's Filj, Trip, Il Volo, Stormy Six, Canzoniere del Lazio. 22/23: Stadio Comunale, Pisa. Con Area, Campo di Marte, Patrizia Scascitelli, Dedalus, Massimo Urbani e Giorgio Gaslini.

Luglio: 13, San Giovanni Valdarno, Arezzo, Stadio Comunale, festival Valdarno Contro, organizzato dai Circoli Ottobre di Lotta Continua. Con Dedalus e Napoli Centrale.

Settembre: 6/8, Arzignano (Vicenza), Stadio Comunale. Con Claudio Rocchi, Antonello Venditti, Edoardo Bennato, Alan Sorrenti, Saint Just, Rovescio della Medaglia, Opus Avantra, Biglietto per l'Inferno, Dedalus, Aktuala, Area, Perigeo, Alberomotore, Napoli Centrale, Francesco De Gregori, Trip.
14: Abbadia San Salvatore (Siena). Con BMS, Area e Perigeo.
Il presentatore è l'onnipresente Eddie Ponti.

y ĈæĊā Æā ÅąÅÅå ĈāÆĎå

ACQUA FRAGILE e MASS MEDIA STARS provengono dallo stesso momento creativo, però il secondo è sicuramente realizzato in modo più accurato, grazie anche alle esperienze maturate. Nel primo album volevamo mostrare tutti i mondi musicali, evidenziare il nostro approccio al pop, che in quel momento diventa progressive. In entrambi sono sempre rintracciabili gli elementi ispiratori, le similitudini sono nell'importanza della vocalità, ovvero la nobile presenza della voce solista e dei cori. Inoltre l'originalità dei testi e delle melodie, qualità che ci venne poi riconosciuta dalla critica, soprattutto internazionale.

r f xx r j i nf xy f wx ææáą

Sono contento del risultato finale. Della parte musicale non toccherei nulla, forse cambierei alcuni vocaboli in un paio di brani. Oggi sembrano troppo naive, però sono lo specchio di quel momento espressivo. La produzione di **Claudio Fabi** è stata determinante, ci ha aiutato molto con la sua esperienza. La **PFM** invece non si è mai vista in sala di registrazione. Probabilmente tutti pensavamo che il loro nome in copertina ci avrebbe aiutato nel mondo prog.

z ÆăæÆāåĈČæKæ ææĒā ąÅåå

I concerti, che in verità erano pochi e malpagati, almeno per noi musicisti, stimolavano le idee per sviluppare i brani già in repertorio. Le nuove musiche, quasi sempre, nascevano dal rapporto davvero carnale con il proprio strumento: magia del mondo prog, allora in forte espansione creativa. Un concerto per descrivere gli Acqua Fragile degli anni Settanta? Probabilmente ne sceglierei uno del primo periodo, quando la formazione era più stabile; allora i sogni per il futuro della band erano intatti, fornivano l'energia necessaria per guardare avanti. Successivamente la scarsa vendita dei dischi, il mancato supporto delle case discografiche e del management hanno spento le idee

Sopra: pubblicità del *Pier Lombardo Pop*, festival tenuto nell'omonimo teatro di Porta Romana a Milano. A destra: Gentle Giant e Acqua Fragile insieme per il tour italiano di supporto a IN A GLASS HOUSE (ottobre 1973). Sotto: ACQUA FRAGILE (1973) e A NEW CHANT (2017).

A sinistra: manifesto del festival di Parco Lambro (Milano, 29 maggio – 2 giugno). Sopra: Piero Canavera al Palazzo dello Sport di Roma (1973).

Bernardo Lanzetti all'inizio del concerto degli Acqua Fragile, ancora con il giubbetto di jeans (Palasport, Roma, 1973).

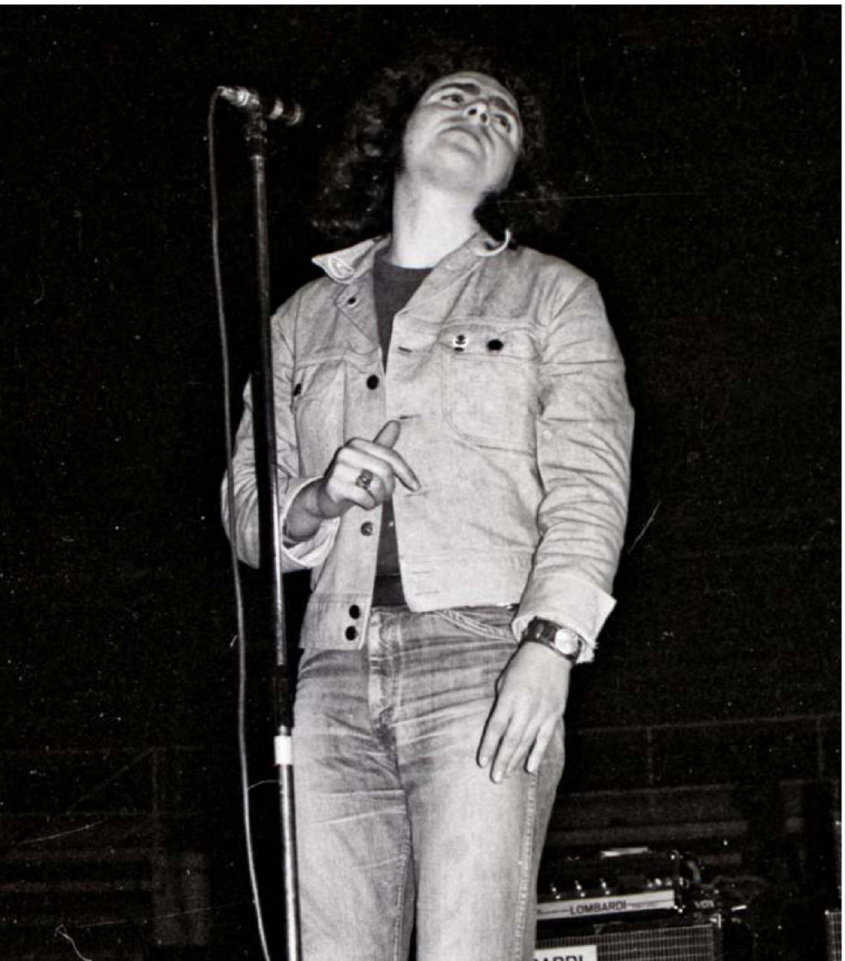
e la voglia di andare avanti. Peccato. Comunque quando riuscivi a suonare bene ti sembrava di poter alzare il mondo con un dito.

[illegible]

Nel 1975 un famoso discografico americano, colpito da MASS MEDIA STARS, venne appositamente a Parma per ascoltare dal vivo la band. Il dj Roby Bonardi e altri amici organizzarono un concerto pomeridiano in una discoteca locale. Lui, già leggenda del business musicale e scopritore di Ramones e Pretenders, si dichiarò soddisfatto, tornò negli Stati Uniti giurando di darci notizie a breve. Purtroppo in seguito ci fu solo il silenzio!
La Ricordi ci aveva già scaricato. Io lasciai il gruppo per altre avventure e la band finì per sciogliersi. Anni dopo mi fu raccontato che il discografico americano aveva continuato a tempestare di telex la Ricordi, dato che intendeva far uscire MASS MEDIA STARS negli USA. Non ottenne risposta perché… alla Ricordi di nessuno parlava un inglese decente! Ebbene, quell'americano era **Seymour Stein,** poi discografico anche di Madonna.

[illegible]

Tantissimi sono gli artisti e le band che ancora ammiro, a cui, artisticamente, devo tanto. Tutto il progressive britannico, la West Coast, gli innovatori e gli sperimentatori sconosciuti al grande pubblico.



AVIERI DEL PROG CON TECNICA E CUORE

Gli **Aviations** si apprestano a diventare uno dei nomi più rilevanti tra le uscite prog metal del 2023 accanto a **Haken**, **Sleep Token** e **Periphery**.

Testo: **Lorenzo Barbagli**

Gli Aviations, come molti artisti che privilegiano il metal e la fusion, sono nati durante i loro studi al Berklee College of Music di Boston, grazie all'incontro nel 2011 tra il batterista **James Knoerl** e il chitarrista **Sam Harchik**. In quella realtà i due vengono a contatto con molti musicisti che collaborano al progetto, fino a che si aggiungono stabilmente **Adam Benjamin** (voce) e **Richard Blumenthal** (piano), ma solo nel 2018 la band si consolida con l'ingresso di **Eric Palmer** (chitarra) e **Werner Erkelens** (basso).
LUMINARIA (pubblicato il 1° settembre), che segue A DECLARATION OF SOUND (2012) e THE LIGHT YEARS (2018), è quindi il primo lavoro a presentare il gruppo come un'entità compatta e collaborativa. Knoerl e Harchik ci parlano più approfonditamente della loro storia.

I primi anni siete passati attraverso molti cambi di line-up e una pausa. È stato difficoltoso arrivare a oggi con una stabile line-up?
James: A parte la pausa, abbiamo la stessa formazione da circa sei anni. Si è formata durante la produzione di THE LIGHT YEARS (2018). Mentre eravamo al Berklee College abbiamo scoperto che era difficile trovare membri coerenti, perché tutti cresco-

«Ciò che distingue questa musica rispetto a molta "musica tecnica" è che cerchiamo di renderla accessibile, sia nei testi che nell'arrangiamento»
Sam Harchik

Da sinistra: James Knoerl, Adam Benjamin, Eric Palmer, Werner Erkelens, Richard Blumenthal, Sam Harchik.

no costantemente e capiscono quali sono le loro esigenze creative. Sono contento del gruppo che abbiamo adesso, è perfetto.

Sam: Arrivare alla formazione attuale è sempre stato il nostro obiettivo. Non sono mai stato così fiducioso in ciò che ogni singolo membro porta come con questo gruppo. Sì, abbiamo subito parecchi cambi, anche assumendo il nostro buon amico **Jacob Umansky** degli **Intervals** per registrare il basso su THE LIGHT YEARS al posto di un bassista definitivo, ma ogni cambio e opportunità di fare tour sono stati un passo significativo verso la stabilità desiderata. Con la necessità di andare in tour, ad esempio, abbiamo contattato **Werner Erkelens** (bassista dei **Monuments**), che poi si è aggiunto a tempo pieno. Tutto ciò che abbiamo fatto e imparato dalla produzione di LUMINARIA mi rende particolarmente entusiasta nel creare nuova musica insieme.

Sopra:
A DECLARATION OF SOUND (2012), RETROSPECT Ep (2020), THE LIGHT YEARS (2018).
In alto a destra: immagini dal video di Pure (diretto da Michael Lessard dei Contortionist) che annuncia l'uscita di LUMINARIA.

Con l'Ep RETROSPECT (2020) avete deciso di rivisitare vecchio materiale con l'attuale line-up. Parlateci un po' di come sono cresciuti gli Aviations in questi anni, come è stato il processo di creazione di LUMINARIA?

James: THE LIGHT YEARS è stato registrato da me, Adam, Sam, Richard e con Jacob al basso. Anche Richard è stato assunto come turnista, ma lo abbiamo formalmente aggiunto al gruppo poco dopo. I colori che aggiunge a quelle registrazioni ci ha portato a chiedergli di unirsi a noi a tempo pieno. Una volta inserito Werner volevamo ascoltare alcuni vecchi brani ri-registrati per avere l'idea di come avremmo lavorato sulle cose nuove.

Sam: Sì, Richard ha aggiunto una dimensione completamente inedita al nostro suono, precedentemente riempito da "strumenti virtuali" come vibrafoni, glockenspiel e pianoforti. Ancora oggi accresciamo la nostra musica con la tecnologia, ma aver preso Richard ci ha permesso di mostrare un vero pianoforte nel rock/metal in un modo nuovo. Con Richard e Werner, oltre al ritorno di Eric dopo THE LIGHT YEARS, volevamo catturare il "momento" e tutto ciò che avevamo migliorato a quel punto, senza la pressione di comporre altra musica. Quindi abbiamo scelto di re-immaginare alcune vecchie canzoni con questa formazione, ponendo le basi per come ci saremmo organizzati su LUMINARIA. E sono così felice di averlo fatto, dato che *Outliers* è attualmente di gran lunga il nostro video più visto, che ha portato tanti nuovi ascoltatori, fan e amici.

Alcuni poster dei concerti degli Aviations pre-Covid.

Come è nata la collaborazione con Michael Lessard che ha diretto il video di Pure?

James: Sam realizza completamente il lavoro di produzione video. Era in contatto con Michael tramite Instagram, perché hanno la passione condivisa per il cinema e la fotografia. Siamo tutti fan della sua band (**The Contortionist**), così, dopo aver visto alcuni video che ha diretto per loro, **Myth of I** e altri artisti abbiamo pensato che sarebbe stata una buona idea. Abbiamo finito per girare *Pure* in pochi giorni e penso che il prodotto finale sia stato il pezzo malinconico, atmosferico e cinematografico che questa band voleva fare da un po' di tempo. Non potremmo essere più felici del risultato e Michael è stato il regista più gentile e accomodante che avremmo potuto sperare.

La scena prog metal oggi è molto affollata, ma trovo che gli Aviations si distinguano per raffinatezza, usando un linguaggio fusion più spiccato. Secondo voi la band ha qualcosa di distintivo?

Sam: Penso che, dal momento che ognuno di noi è influenzato da generi diversi, vogliamo spingere il termine "progressivo" il più lontano possibile e seguire ciò che ci piace ascoltare. Detto questo, potrebbe non essere ovvio, ma James è uno degli autori principali della band per quanto riguarda la creazione di arrangiamenti unici, densi, da smontare e rimontare. Per me ciò che distingue questa musica rispetto a molta "musica tecnica" in questo genere è che, oltre a suonare e aggiungere strati su strati di dettagli per immergere davvero ogni persona in qualcosa di nuovo a ogni ascolto, cerchiamo di renderlo accessibile, sia nei testi che nell'arrangiamento. Suonare in sé e per sé è fantastico, ma senza la giusta emozione dietro in realtà non è così appagante, almeno non come una canzone che può parlare di quanto sia difficile "essere" una persona. Un fan alcuni anni fa in un commento si riferiva alla nostra musica come "cozy-metal" (metal intimo) e abbiamo anche sentito usare "nostalgia-core", quindi penso che il messaggio inviato stia arrivando alle persone: musica tecnica con il cuore.

Vi sentite più influenzati dal metal o da altri generi in

uguale misura, come jazz e classica?

James: Sicuramente da un sacco di artisti rock e metal, ma penso che siamo influenzati anche da cose diverse, sicuramente colonne sonore di film e videogiochi. Per me **Tigran Hamasyan** è un grande, poi **Robert Glasper**, **Buckethead**, **Delta Sleep**, **Black Midi** e **Michigan Rattlers**.

Sam: Condivido molti crossover con James. Di tanto in tanto mi diletto con il jazz e la musica classica, ma amo le colonne sonore di film e videogiochi come *The Legend of Zelda*, il jazz "incrociato" di Tigran Hamasyan, **Snarky Puppy**, **Vulfpeck**. Tuttavia, oggi c'è così tanta varietà anche nel metal e nella musica heavy che apparentemente ogni giorno qualcuno aggiunge un nuovo livello di profondità a ciò che è possibile. Basta pensare agli **Sleep Token** che rendono popolare incroci con la voce di **Hozier**, la trap e chitarre djent! Mi piacciono molto le band post rock come i nostri amici **Outrun the Sunlight** e quelle math rock come **Jyocho**, **TTNG** e **Hit Home**. Questi due generi in particolare hanno così tanta bellezza, il primo con lo spazio lasciato tra le note seguito da momenti di grande impatto e, al contrario, il secondo mostra quanto può essere bello quando lo spazio è densamente carico di note. Questi contrasti estremi sono in qualche modo alla base del suono degli Aviations.

So che Richard, il vostro tastierista, ha un suo progetto solista (Blumen), in più è ospite in molti album prog fusion. Ci sono altri membri impegnati in progetti al di fuori degli Aviations?

James: Con Blumen, che adoro, ho trovato Richard! Molti di noi sono coinvolti in più progetti. Werner suona il basso per i Monuments, Adam ne ha avviato uno con **Olly Steele**, Sam produce un sacco di materiale video con la Native Instruments, Eric quest'anno è stato tecnico di chitarra per **Oni**… io sono spesso in tour con diverse band e registro quando sono a casa. Di recente ho pubblicato IT ALL BEGAN WITH LONELINESS con **The Anchoret** su Willowtip Records, album di cui sono super orgoglioso. Questo mese comincio a registrare la batteria per il nuovo disco dei **Gargoyl**, progetto in cui sto lavorando con **Dave Davidson** dei **Revocation**. Siamo praticamente tutti coinvolti nella musica a tempo pieno con situazioni diverse!

«Amo il post rock e il math rock: questi due contrasti estremi sono in qualche modo alla base del suono degli Aviations»
Sam Harchik

Sam: In realtà io lavoro a tempo pieno per la Native Instruments, tramite il marchio iZotope, come produttore di video. Essere lì è stato un ottimo modo per rimanere in contatto con la musica senza esaurirmi a comporre tutto il tempo. Posso entrare in sintonia con il settore e imparare come i nostri clienti desiderano che i loro strumenti migliorino, persino fornire il mio feedback come fruitore direttamente alle persone che possono migliorarlo! Mi sembra di avere una linea diretta con una delle aziende più interessanti di tecnologia musicale, per non parlare del fatto che ho dei plug in piuttosto carini da usare sui brani degli Aviations, il che è sempre un vantaggio.

Tra i vostri ascolti ultimamente cosa vi ha colpito in modo particolare?

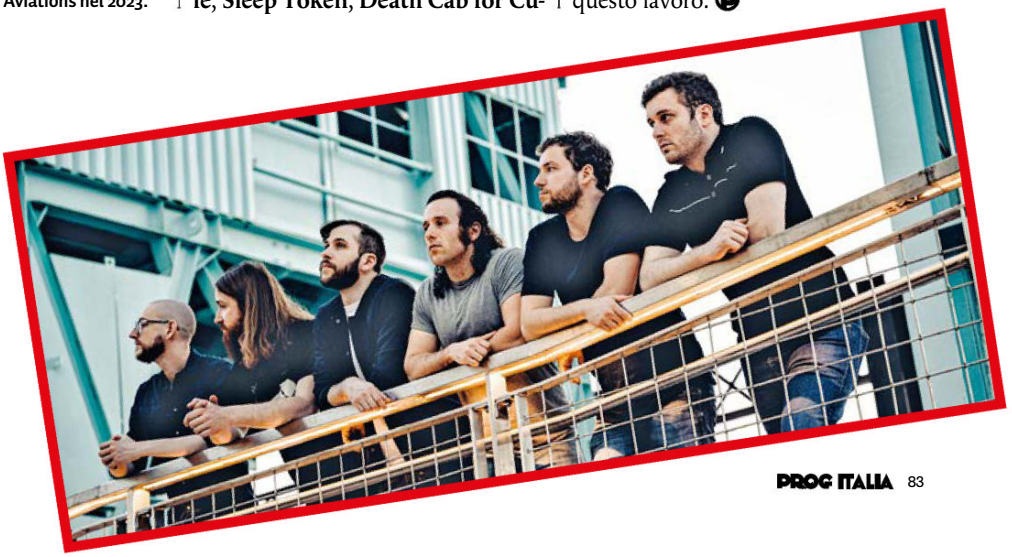
James: In questo momento sto ascoltando molto gli **Imperial Triumphant**. Il nuovo album degli **Zenith Passage** è fantastico e di recente ho riscoperto i **Protest the Hero**.

Sam: Ho appena riacceso la mia passione per i **Gates**, band post rock davvero sottovalutata. La loro musica mi fa sentire come se potessi fare qualsiasi cosa. Poi **Iglooghost**, artista EDM sperimentale, che crea alcuni tra i migliori visual e sound design. Inoltre mi piacciono **VOLA**, **The Japanese House/1975**, **KNOWER/Louis Cole**, **Sleep Token**, **Death Cab for Cutie** e **Loathe**. I miei gruppi preferiti in assoluto sono **The Contortionist** e **The Dear Hunter**, ma tra tanta musica incredibile che esce è difficile ascoltare tutto con attenzione.

Scrivete dei brani complessi (penso a Coma), prima di registrarli riuscite a trovarvi tutti insieme o lavorate separatamente?

James: In questo momento tutte le nostre canzoni iniziano come file Guitar Pro sul mio computer, poi le condividiamo semplicemente e otteniamo l'arrangiamento come lo vogliamo. A volte prepariamo una versione pre-prodotta della canzone per Adam, in modo da scrivere la linea vocale. Spesso le cose vengono improvvisate, poi migliorate quando passiamo al tracking. È un metodo molto collaborativo, ma non nel senso tradizionale di sedersi in una sala prove e sviscerare la musica.

Sam: Sì, James ha riassunto bene. Questa è una delle armi a doppio taglio del fare musica al giorno d'oggi. Abbiamo il tempo per esplorare individualmente e aggiungere idee, liberi dal giudizio, ma perdiamo quel feedback immediato di quando si suona insieme in una stanza, vedendo i volti degli altri reagire alla musica. Ecco perché mi piace usare le videochiamate per condividere le cose in modo che possiamo vederci realmente. La complessità di questi pezzi può anche essere rifinita meglio separatamente che in una stanza insieme, così una volta che ci siamo riuniti, tutti i dettagli sono stati appianati e posizionati strategicamente per ottenere la disposizione più pulita possibile. Tradurli dal vivo è il nostro grande obiettivo. Non vediamo l'ora di tornare in tour. Vedere i volti delle persone illuminarsi durante gli spettacoli fa sì che valga la pena fare tutto questo lavoro.



Sotto: Aviations nel 2023.

Il secondo volume del libro **Rock Memories** di Maurizio Baiata, edito dalla Verdechiaro Edizioni nel maggio 2023, si basa su quanto da lui scritto su «Ciao 2001», «Muzak», «Gong», «Nuovo Sound», «Best», «Rolling Stone» ecc. Per presentarlo, come per la prima parte, abbiamo scelto due interviste dedicate ad artisti a noi vicini: la coppia Robert Fripp/Brian Eno (persino esilarante in alcuni momenti ''non dialettici'' con Fripp) e i Kraftwerk.

Testo: **Maurizio Baiata**

UN TUFFO NELLE MEMORIE ROCK

1

[illegible]

Maggio: in un albergo di Lione Fripp e Eno mi sembravano due ex di livello stratosferico, mostri sacri del rock d'avanguardia. Indovinate chi fu il meno loquace.

I Cluster di Dieter Moebius e Hans-Joachim Roedelius sono stati fondamentali nella musica sperimentale post anni 60. Eno con loro ha inciso due album: CLUSTER &, 1977, e AFTER THE HEAT, 1978.

[illegible]

Brian Eno: Abbiamo lavorato insieme a lungo, la collaborazione può continuare "on stage", anche se fino ad ora non tutto è andato bene. C'è gente che viene per ascoltare il nostro passato, da *Baby's on Fire* a *Schizoid Man*, e non capisce realmente le intenzioni che abbiamo.

[illegible]

BE: Quella è la base a livello di esperienza elettronica, ma è chiaro che

ora molte cose sono cambiate; pur non considerandomi io un musicista e anzi amando svisceratamente la musica muzak, riusciamo a penetrarci perfettamente.

[illegible]

BE: Questa è una definizione. Non mi piace. Io faccio muzak perché è un modo diretto di comunicare. Ma elettronicamente, forse è diverso.

[illegible]

BE: Significa stabilire il rapporto umano diretto, divertirsi soprattutto, realizzare una situazione creativa, lasciare che la forza emerga da sola, anche se nata da due corpi, due cervelli…

[illegible]

BE: Dal mio punto di vista c'è sempre della gioia al momento della creazione di qualcosa di personale. Comunque, l'ho già detto, io non sono un musicista.

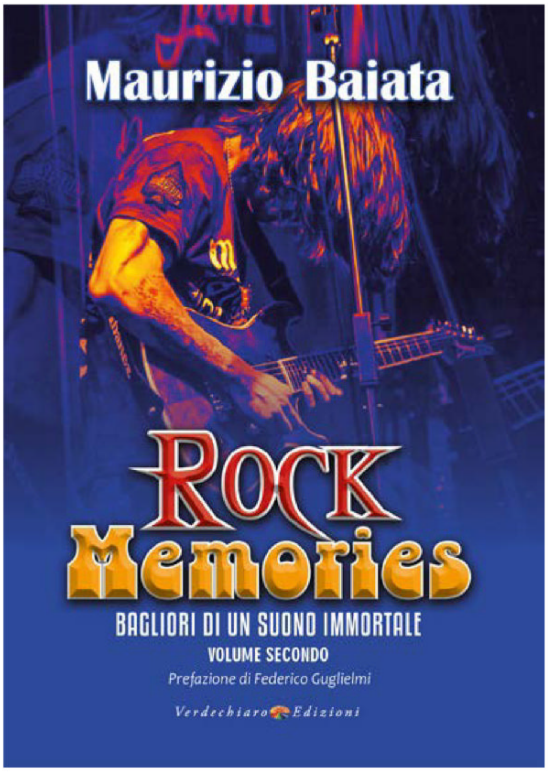
[illegible]

Robert Fripp: Io non sono un musicista, io sono un uomo.

[illegible]

RF: Non esiste cultura zen.

[illegible]



Copertina del secondo volume di *Rock Memories*.

Fripp non risponde, ma sorride. Momento di gelo. Eno è in imbarazzo.

[illegible]

RF: Non mi sembra.

[illegible]

BE: Io ad esempio ho questo – mostra una scatoletta nera, la apre, ci sono delle carte, completamente bianche, portano scritte in nero stampatello, strane – sono anche la mia Via, possono indicare una strada, un metodo, un'ora, una scelta o possono significare nulla.

[illegible]

BE: È vero. Leggiamo insieme aforismi, giochi di parole che invitano al pensiero libero…

Meno gelo intorno, ma Fripp è ancora immerso nel suo mondo, poche cose sembrano interessarlo, tranne sorridere ogni tanto ad Eno e guardare con aria distaccata le cose, quasi non esistessero.

[illegible]

RF: Certo, ma non è importante parlarne. Comunque in America avvengono molte cose… la libertà viene "intravista", la stessa tecnica strumentale può cambiare…

[illegible]

BE: Un pittore in passato. Per me musica e pittura sono la stessa cosa. Musicalmente **La Monte Young** e **Steve Reich**. Mi piacciono moltissimo i **Kraftwerk** di RALF & FLO-

Fripp e Eno

In due senza complessi

… antichi villaggi si pendono alle falde delle Highlands, le alci vivono la loro libertà e migrano da un pascolo all'altro, la primavera sboccia e le nevi si sciolgono dopo che il vento ha soffiato, i torrenti corrono a valle ed i cacciatori tornano con la preda ed è subito festa e da una pendice all'altra risuonano ed echeggiano melodie che raccontano di vita. Nelle Lowlands ed in Galles si trovano persone tranquille, contadini che ogni settimana amano la danza ed il divertimento e quando sulle colline la messe appare feconda, le genti accorrono dai paesi vicini e si accorrono dai paesi vicini e si raccolgono. Se negli inverni più duri qualcuno deve camminare nella tempesta, dice una traccia, probabilmente non arriverà e continuerà in eterno a vagare per quelle terre. Oltre i laghi profondissimi ed i dirupi sorge l'Irlanda e da quelle parti la gente si ritrova ogni sera intorno ad una birra ed esce dal gelo e discute. Un giovane ed un anziano colgono sempre le battute migliori e le traducono in musica; all'aperto nei brevi giorni d'estate ci si sente invasi dal ritmo della terra…

Fripp & Eno, Maggio '75: Electronic Muzak!

Lione 27-5-'75, intervista con Robert Fripp, ex King Crimson, e con Brian Eno, ex Roxy Music.

D. C'è una spiegazione per questa serie di concerti che andate conducendo in Europa attualmente?

Eno. Abbiamo lavorato insieme molto, la collaborazione può essere continuata «on stage», anche se fino ad ora non tutto è andato bene. C'è gente che viene per ascoltare il nostro passato, da «Baby's On Fire» a «Schizoid Man» e non capisce realmente le intenzioni che abbiamo.

D. Saranno certamente qualcosa di molto simile a «No Pussyfooting».

Eno. Quella è la base, a livello di esperienza elettronica, ma è chiaro che ora molte cose sono cambiate, pur non considerandomi io un musicista ed anzi amando svisceratamente la musica muzak, riusciamo a penetrarci perfettamente.

D. Probabilmente stai scherzando. Stai parlando di «muzak» nel senso di musica commerciale, retriva, priva di valore sociale, politico, oltre che artistico.

Eno. Questa è una definizione. Non mi piace. Io faccio del muzak perché è un modo diretto di comunicare. Ma elettronicamente, forse è diverso.

Robert Fripp, nel frattempo, guarda dinanzi a sé, completamente estraneo alla conversazione, anche se le domande sono rivolte ad entrambi. Sorseggia un succo naturale, capelli cortissimi, maglietta «Starless & Bible Black» eccetera…

D. Cosa vuol dire suonare insieme, per artisti di diversa estrazione?

Eno. Significa stabilire un rapporto umano diretto, divertirsi soprattutto, creare una situazione creativa, lasciare che la forza da sola, ma nata da due corpi, due cervelli, comunque divertirsi.

D. C'è divertimento nella presunta «avanguardia»?

Eno. Dal mio punto di vista c'è sempre della gioia, al momento della creazione di qualcosa di personale, comunque, l'ho già detto, io non sono un musicista.

D. In che modo avviene tra voi una situazione creativa, dal momento che Eno non si considera un musicista e Robert, invece, è considerato un musicista?

Fripp. Io non sono un musicista, io sono un uomo.

D. E' possibile che la «cultura Zen» ti abbia influenzato in qualche modo?

Fripp. Non esiste cultura Zen.

D. Lo so benissimo, la domanda era provocatoria, è molto difficile stabilire un rapporto con te, al di là dell'intervista. Sto cercando di avere un contatto e non ci riesco; sto cercando di capire il tuo silenzio.

Fripp non risponde ma sorride, il momento di gelo, Eno in imbarazzo.

D. L'uso della droga ha portato in America, soprattutto alla fine del '70, molto a livello musicale…

Fripp. Non mi sembra.

D. Credo che la differenza tra la vostra musica e quella americana sia tutta qui, avete diversi metodi per divertirvi e comunicare.

Eno. Io ad esempio ho questo — mostra una scatoletta nera, la apre, ci sono delle carte, completamente bianche, portano scritte in nero stampatello, strane — sono anche la mia Via, possono indicare una strada, un metodo, un'ora, una scelta, o possono significare nulla.

D. Mi dispiace ripetermi, ma c'è molto Zen in questo.

Eno. E' vero — leggiamo insieme aforismi, giochi di parole che invitano al pensiero libero, molto meno gelo intorno, ma Fripp è ancora immerso nel suo mondo, poche cose sembrano interessarlo, tranne sorridere ogni tanto ad Eno e guardare con aria distaccata le cose, quasi non esistessero.

D. Per Robert. E' possibile ci siano delle ragioni intrinseche nel fatto che l'America, per due volte ha significato lo scioglimento dei Crimson?

Fripp. Certo, ma non è importante parlarne, comunque in America avvengono molte cose, la libertà viene intravista, la stessa tecnica strumentale può cambiare…

D. Avete avuto influenze di qualsiasi genere?

Eno. Un pittore, in passato. Per me musica e pittura sono la stessa cosa, musicalmente La Monte Young e Steve Reich. Mi piacciono moltissimo i Kraftwerk di «Ralf & Florian», i Can, che trovo una macchina ritmica ineguagliabile ed i Neu. Ascolto anche musica classica, molta.

— Fripp non risponde.

D. Per Eno. Vorrei un tuo parere sulla seconda facciata di «In The Wake Of Poseidon».

Eno. Molto bella, musica elettronica senza mezzi elettronici, una con le mani e con il cervello.

D. Naturalmente non verrete in Italia.

Fripp. La gente è molto esigente, ma maleducata: i concerti di Roma, primo e secondo, potevano andare molto meglio. Per ora non se ne parla.

Considerazioni: Ad oggi, siamo dinanzi a due tra i migliori artisti rock inglesi: in Fripp sembra esista una forte componente esoterica, che domina in qualche modo la sua vita, mista ad un senso di forte narcisismo, un po' ammalato ma attivo, forse introspettive e psicologiche che forse gli vengono da una grande timidezza. Eno è una persona dolcissima, ma ricca di violenza espressiva. Cancella continuamente la propria immagine esteriore e ne crea una nuova ad ogni istante, ostenta sicurezza, ma in fondo è un uomo innamorato pieno di rispetto per gli altri.

Il concerto:

Parigi-Olympia - 29-5-'75

Tutto esaurito, gente shallata dappertutto, il suono di Pussyfooting esce dai diffusori per una ventina di minuti poi, nell'oscurità completa, caldissimo light show alle loro spalle, sono sulla scena Brian Eno e Robert Fripp.

Il gioco è presto evidente, pur non trattandosi di gimmick. Su un'intelaiatura costruita in precedenza, Eno lavora unicamente scegliendo nastri, filtrando il suono della chitarra, sovrapponendo continuamente le sonorità. Fripp coglie ogni tanto momenti di musicalità altissima e sognante, lunghissimi assoli lancinanti e spaziali, poi notture improvvise, breaks che fanno trasalire, la mano improvvisamente ferma eppure il suono esce ancora, la nota tenuta insieme da Eno, magia del muzak elettronico. Il tutto, Eno lo aveva detto in precedenza, sembra fortemente influenzato dalla idea di composizione «in serie» di Riley e Reich, ma la resa qui è diversa, più definitiva senz'altro.

Nulla del passato comunque e la gente francese non sembra gradire… Fripp ed Eno escono di scena più volte, mentre la musica continua ad andare sui nastri e sulle ultime note lasciate nella chitarra e poi filtrate dai sintetizzatori. Tre diversi momenti del concerto, tre approcci alla musica elettronica sono varie angolature, ne escono inevitabilmente i Pink Floyd, barlumi di intuizioni alla «Lizard Big Top» e mi viene in mente Jimi Hendrix.

Maurizio Baiata

Eno & Fripp

14

15

L'articolo originale apparso su «Muzak» di giugno 1975.

RIAN, i **Can**, che trovo una macchina ritmica ineguagliabile, e i **Neu!**. Ascolto anche musica classica, molta.

Fripp non risponde.

i áææ āÁÆÅā ĆåĈj ÁÆáéMÀáéĈĈåą ąÆČč æĆāĈåĈå ĉč ÆÆ ĉåăáéÁÆÅā Ấāăăąāǎ Åąns ymj à fpj t k ut xj ni t s KĉåăáéÁÆÅáéāÆĂč æ Ååąp ąÁÆấ h Ĉąæ ĉáéÁÆM

BE: Molto bella. Musica elettronica senza mezzi elettronici.

t ĊĊąāæ åÁÆǎå ąÁÆnǍāÆā ÁÆáéÁÆ ĊåĈĈåǍāM

RF: La gente è molto esigente, ma maleducata. I due concerti romani dei King Crimson potevano andare meglio. Per ora non se ne parla.

h áéÁÆčąÅåĈāĎáéÁÆą

Ad oggi siamo dinanzi a due tra i migliori artisti inglesi. In Fripp sembra

NO PUSSYFOOTING (1973).

Brian Eno con i Roxy Music, foto apparsa nell'articolo su «Muzak» di giugno 1975. Sotto i Kraftwerk.

esista una forte componente esoterica, che domina in qualche modo la sua vita, mista a un senso di forte narcisismo, un po' ammalato ma attivo, forze introspettive e psicologiche che forse gli vengono da una grande timidezza. Eno è una persona molto cortese e aperta, ma ricca di violenza espressiva. Cancella continuamente la propria immagine esteriore e ne crea una nuova ad ogni istante, ostenta sicurezza, ma in fondo è un uomo innanzitutto pieno di rispetto per gli altri.

uāĈąấąKyåăĈĈáét ÆĄæ Ĉąā ĊQX æ āấấąáé PXVTH

Tutto esaurito, gente sballata dappertutto, il suono di NO PUSSYFOOTING esce dai diffusori per una ventina di minuti, poi nell'oscurità completa caldissimi light show alle loro spalle… sono sulla scena Brian Eno e Robert Fripp.

Il gioco è presto evidente, pur non trattandosi di gimmick (trucchi da strapazzo). Sull'intelaiatura costruita in precedenza Eno lavora unicamente scegliendo nastri, filtrando il suono della chitarra, sovrapponendo continuamente le sonorità. Fripp coglie ogni tanto momenti di musicalità altissima e sognante, lunghissimi assoli lancinanti e spaziali, poi rotture improvvise, break che fanno trasalire. La mano improvvisamente ferma eppure il suono esce ancora, la nota tenuta insieme da Eno, magia del muzak elettronico. Il tutto, Eno lo aveva detto in precedenza, sembra fortemente influenzato dall'idea di composizione "in serie" di Terry Riley o Steve Reich, ma la resa qui è diversa, più delirante senz'altro.

Nulla del passato comunque e la gente non sembra gradire. Fripp ed Eno escono di scena più volte, mentre la musica continua ad andare sui nastri e sulle ultime note lasciate nella chitarra, poi filtrate dai sintetizzatori. Tre diversi momenti del concerto, tre approcci alla musica elettronica sotto varie angolature, ne escono inevitabilmente i **Pink Floyd**, barlumi di intuizioni alla *Lizard/Big Top* (sezioni conclusive dell'album LIZARD dei KC) e mi viene in mente **Jimi Hendrix**.

p ĈāẤČč åĈą Yæ āÆĈČąā åÆĈČĈáéæ åăăāÁÆąăā Gł l áéÁÆấ L: ÆMPO Ņ áéĈĈáéĂĈå PXVVH

Intervista ai protagonisti assoluti del "successo commerciale" dell'elettronica tedesca della prima ora. Ralf & Florian, pennellate cibernetiche nel linguaggio e nel suono, hanno influenzato in positivo il lavoro di chi, dagli anni Ottanta in poi, avrebbe invaso i disco club di tutto il mondo sino all'esplosione della techno ed è una responsabilità importante, questa. Crisi della nuova musica elettroacustica. Crisi o fine? Che si potesse morire con stile potevamo anche immaginarlo. Che fra aguzzini torturatori e vittime si potesse instaurare un fine rapporto di… collaborazione reciproca, con un po' di fantasia… pure. Sapevamo anche che la disco-industria internazionale aveva sostituito, alla presa per fame e ai giri di vite, più sottili tecniche psico-economiche molto efficaci. La velocità con cui gran parte della musica tedesca si è andata trasformando in negativo, specialmente negli ultimi tempi, è stata tale da creare su questi gruppi disfunzioni congenite e preoccupanti aberrazioni sonore. Il risultato di precise scelte politiche che prendono in esame, prima ancora del prodotto come fatto industriale e di mercato, proprio la qualità e la quantità degli strati di pubblico cui il prodotto è destinato, secondo la logica del marketing.

Neu! e **Cluster**, organici che in parallelo usavano il medesimo linguaggio dei Kraftwerk, nel dar vita ai nuovi **Los Angeles Düsseldorf**, hanno conservato una certa verginità… **Tangerine Dream**, **Klaus Schulze**, **Can** hanno vuotato le tasche degli ultimi spiccioli; poco ci manca che peschino tra la polvere vecchie spille da balia e lamette punk. **Popol**

Kraftwerk nel periodo di TRANS EUROPE EXPRESS.

Vuh, ammattiti nei villaggi acustici dell'India, stentano a ritrovare la via elettrica. E Kraftwerk polvere di stelle? Epatite virale da iniezioni "petrodollaro", cartella clinica con entusiasmanti miglioramenti sul piano vendite, gangli sonori troncati di netto con i primi tre album, paiono proprio vittime di quella tortura... e improvvisamente scopriamo che la macchina elettroacustica può creare anche la voce umana, metallica e innaturale quanto si vuole, pur sempre in grado di tirare fuori delle belle "canzoni". Questo è morire con stile? Magari sopportare anche torture e umiliazioni, tanto il meccanismo miracoloso delle composizioni Kraftwerk continua a funzionare. La miccia ha preso acqua e la bomba non esploderà più... ma chi se ne accorge?
Allora non sfuggono le effusioni antropomorfe degli oscillatori, il respiro isterico dei sintetizzatori, la forza persuasiva delle macchine manovrate in laboratorio, la vena caricaturale e il gesto vezzoso degli ultimi dischi... non sfuggono alla logica di un divertissement culturale reso oggi possibile dai lunghi anni di pensoso underground vissuti da Ralf & Florian.
Allora, senza stendere ulteriori rapporti personali sui fatti loro, senza girare il coltello nella piaga, che tanto la schiena è già a pezzi per altre ragioni più importanti... allora sono proprio Ralf & Florian a parlarci del loro mutante tecnologico con risposte gentili e metalliche, un po' di feedback in gola. A volte i transistor tedeschi ti fregano proprio sul più bello.

Roma, Hotel Parco dei Principi, Kraftwerk-tiratardi al mattino è assonnato, biascica un po' prima di sciogliere il suo inglese stentato. La conversazione è quasi in esperanto: manca chiarezza da entrambe le parti, eppoi c'è la mediazione della casa discografica i cui gentili rappresentanti conducono la cosa in modo tecnico e convenzionale. Con Ralf Hütter e Florian Schneider, si vede subito, non è il caso di parlare di musica, ma...

[illegible]

Florian Schneider: Non siamo coinvolti nella musica solo come musicisti, siamo attenti ad ogni cosa che vive intorno a noi. Ma, per rispondere alla tua domanda, posso dire che in passato abbiamo ascoltato alla radio la musica della Westdeutcher Rundfunk (emittente di Colonia), la scuola è nei pressi di Düsseldorf, ed altra musica elettronica.

[illegible]

FS: Noi e altra gente rappresentiamo la nuova generazione musicale del dopoguerra tedesco...
Ralf Hütter: La seconda generazione della musica elettronica partendo da Stockhausen, forse **Mauricio Kagel** (compositore argentino trapiantato in Germania)... in Francia **Pierre Henri Marie Schaeffer** e **Pierre Henry**. Noi siamo la generazione dei nati dopo la Seconda guerra mondiale... con i Tangerine Dream, Klaus Schulze... quella che deve sostituire la prima.

INTERVISTA AI KRAFTWERK

malattia elettromeccanica

Crisi della nuova musica elettroacustica. Crisi o fine?

Che si potesse morire con stile, potevamo anche immaginarlo.

Che fra aguzzini torturatori e vittime si potesse instaurare un fine rapporto di... collaborazione reciproca, con un po' di fantasia potevamo immaginarlo. Sapevamo anche che la disco-industria internazionale aveva sostituito, alla presa per fame od ai giri di vite, più sottili tecniche psicoeconomiche molto efficaci. Ma la velocità con cui gran parte della musica tedesca si è andata trasformando, in negativo, negli ultimi tempi, è stata tale da creare su questi gruppi disfunzioni congenite e preoccupanti aberrazioni sonore. Il risultato di precise scelte politiche che prendono in esame, prima ancora del prodotto come fatto industriale e di mercato, proprio la qualità e la quantità degli strati di pubblico cui il prodotto è destinato, secondo la logica del marketing.

Neu e Cluster, organici che in parallelo usavano il medesimo linguaggio dei Kraftwerk, nel dar vita ai nuovi Los Angeles Dusserdolf, hanno conservato una certa verginità... Tangerine Dream, Klaus Schulze, Can hanno vuotato le tasche degli ultimi spiccioli e poco ci manca che peschino tra la polvere vecchie spille da balia e lamette punk... Popol Vuh ammattiti nei villaggi acustici dell'India stentano a ritrovare la via elettrica. E Kraftwerk polvere di stelle?

Epatite virale da iniezioni « petrodollaro », cartella clinica con entusiasmanti miglioramenti sul piano vendite, gangli sonori troncati di netto con i primi tre albums, paiono proprio vittime di quella tortura... ed improvvisamente scopriamo che la macchina elettroacustica può creare anche la voce umana, metallica ed innaturale quanto si vuole, pur sempre in grado di tirare fuori delle belle « canzoni ».

Questo è morire con stile? Magari sopportare anche torture od umiliazioni, tanto il meccanismo miracoloso delle composizioni Kraftwerk continua a funzionare, la miccia ha preso acqua e la bomba non esploderà più... ma chi se ne accorge?

Allora non sfuggono le effusioni antropomorfe degli oscillatori, il respiro isterico dei sintetizzatori, la forza persuasiva delle macchine manovrate in laboratorio, la vena caricaturale ed il gesto vezzoso degli ultimi dischi, non sfuggono alla logica di un divertissement culturale reso oggi possibile dai lunghi anni di pensoso underground vissuti da Ralf & Florian.

Allora, senza stendere ulteriori rapporti personali sui fatti loro, senza girare il coltello nella piaga, che tanto la schiena è già a pezzi per altre ragioni più importanti... allora sono proprio Ralf & Florian a parlarci del loro « mutante » tecnologico con risposte gentili e metalliche, un po' di feedback in gola. A volte i transistors tedeschi ti fregano proprio sul più bello...

Roma, Hotel Parco Dei Principi.

Kraftwerk-tira-tardi al mattino è assonnato, biascica un po' prima di sciogliere il suo inglese stentato, la conversazione è quasi in esperanto: manca chiarezza da entrambe le parti, eppoi c'è la « mediazione » della casa discografica i cui gentili rappresentanti conducono la cosa in modo tecnico e convenzionale. Con Ralf Hutter e Florian Schneider, si vede subito, non è il caso di parlare di musica, ma...

GONG: vediamo di inquadrare la situazione, allora musica tedesca moderna diciamo, dal dopo Stockhausen ad oggi...

FLORIAN: non siamo coinvolti nella musica solo come musicisti, siamo attenti ad ogni cosa che vive intorno a noi. Ma, per rispondere alla tua domanda, posso dire che in passato abbiamo ascoltato alla radio la musica della Westdeutscher Rundfunk, la scuola è nei pressi di Dusseldorf, ed altra musica elettronica.

GONG: nella contrapposizione o nell'incontro tra musica concreta e musica elettronica che ruolo ha svolto Kraftwerk, tenendo presente che il suono degli ultimi anni (dal '68-'70) si è decisamente orientato verso l'elaborazione elettronica?

FLORIAN: Ralf ed io, ed altra gente, rappresentiamo la nuova generazione musicale del Dopoguerra tedesco...

RALF: ... la seconda generazione della musica elettronica partendo da Stockhausen in Germania, forse Mauricius Kagel, in Francia Shaffer, in Belgio Pierre Henry... noi siamo la generazione di musicisti giovani, tutti nati dopo la Seconda Guerra Mondiale... Tangerine Dream, Klaus Schulze... che deve sostituire la prima.

GONG: la vostra scuola è stata l'osservazione di momenti musicali concreti registrati su nastro e poi elaborati elettronicamente, oppure la base è venuta dalla elettronica tout court?

RALF: la nostra formazione è avvenuta suonando musica classica in modo strettamente tradizionale, sullo studio di compositori tedeschi classici ... nulla a che vedere con la « nuova musica » — poi è nato in noi l'amore per la sperimentazione elettronica...

GONG: ... un passaggio brusco che comunque non spiega il successo attuale dei Kraftwerk... tutti quei solchi rimasti inosservati, tutto quel suono nell'ombra... può darsi che solo oggi si accetti la vostra mania tecnologica, oppure vi sono altre ragioni, moda, consumo...

FLORIAN: ... è stato un processo molto lungo, maturato oggi attraverso l'incontro con il pubblico: quattro o cinque anni fa la nostra musica non poteva svilupparsi con contatti così sporadici e limitati con la gente. Abbiamo sbloccato la situazione inventando l'elettronica delle voci, un passo molto importante perché abbiamo iniziato a « cantare » elettronicamente per un pubblico più vasto.

GONG: un passo indietro. È possibile definire settoriale la ricerca presente nei primi albums, ricerca da una parte machinista e tecnocratica, d'altra parte l'ansia di ritmi più semplici e naturali, di respiro orientale ad esempio... non in contrapposizione ma in dialettica?

RALF: No, perché non eravamo solo indirizzati verso la « concreta » ma verso tutta la musica: in realtà non abbiamo mai registrato musica concreta, vento mare infrangersi di un vetro squillo del telefono: viceversa tutti i suoni presenti nei nostri albums sono stati realizzati con sintetizzatori ed oscillatori elettronici, abbiamo cioè « immaginato » la musica. Quella che tu chiami « atmosfera orientale » è riferibile probabilmente al continuum dell'elettronica, nell'« humming » del rumore di fondo o di una determinata frequenza. Musica elettronica e musica orientale a volte sono molto vicine, ma in coscienza non abbiamo mai usato modelli orientali; preferiamo la nostra idea.

GONG: avete incontrato difficoltà ad inserirvi nel mercato della musica pop?

RALF: no, al contrario abbiamo trovato il panorama del pop aperto ad ogni influenza al di là di concezioni intellettuali, gli stimoli migliori sono venuti con l'esperienza in discoteche, clubs pop e jazz dove il pubblico non è un'élite di tipo classico circoli culturali chiusi e dove l'interesse è reciproco, basato sulla comunicazione.

GONG: nel vostro aprirvi, pensate di aver modificato qualcosa di voi stessi? Vi sono ad esempio notevoli differenze tra « Ralf & Florian » ed « Autobahn », non è così?

RALF: questi due albums sono stati registrati in un periodo nel quale non davamo concerti: tre anni trascorsi nello studio in laboratorio che ci hanno permesso di ottenere in « Ralf & Florian » un nuovo processo musicale basato su ricerca ed improvvisazione. « Autobahn » è il passo successivo, dopo altri due anni di lavoro in studio durante i quali abbiamo inserito nel suono le voci e la partecipazione dei nostri corpi. Con ciò abbiamo superato il grande tabù della musica elettronica dove la scrittura era separata dall'esecuzione, e chiuso il cerchio tra composizione ed esecuzione includendovi le nostre personalità fisiche oltre che cerebrali, ecco la differenza tra i due albums.

GONG: in proposito, avete delle preferenze?

RALF: mi interessa quello che sta per accadere, quindi mi piace il prossimo « Kraftwerk »... sono sicuro solo di dovere dare il cento per cento di me stesso per i progetti futuri...

FLORIAN: ... i nostri vecchi albums sono come una documentazione dal passato, ma noi siamo qui oggi e dobbiamo creare energia per il futuro. La vita comincia adesso.

RALF: vuoi sapere qualcosa della mia vita? Sono nato in un piccolo sobborgo di Dusseldorf, in una famiglia tipicamente borghese. All'università ho fatto studi di ingegneria ed architettura, ma quando ho ottenuto i titoli di studio ho pianificato il futuro e sono uscito dal « giro » per fare qualcosa di personale. Ho conosciuto Florian mentre suonavo musica per « amateurs » in Francia: un giorno, in una specie di seminario di musica improvvisata in una galleria d'arte, ci siamo incontrati e riconosciuti entrambe frustrati dalle limitazioni di suonare musica altrui in termini classici. La reazione è stata Kraftwerk.

FLORIAN: anch'io provengo da una casa borghese ed anche mio padre voleva che diventassi un buon architetto, ma ho lottato a lungo per rompere la dipendenza dai miei genitori... un po' come tutti.

GONG: ormai è passato del tempo. Tirando le somme per i gruppi tedeschi della prima ora, da Amon Duul a Neu, il successo è giunto solo per Kraftwerk. Perché?

RALF: tutto è nato nel '68 dalla rivoluzione studentesca, quando si è cominciato a pensare col proprio cervello: molti gruppi tedeschi sono nati in quel periodo, purtroppo alcuni di essi adoravano letteralmente la musica inglese ed il loro sogno era quello di suonare con successo in Inghilterra... hanno anche assunto nomi anglosassoni come Tangerine Dream e Can... noi volevamo Kraftwerk come espressione di fantasia artistica, mai limitata ad esempio dagli strumenti tradizionali, ed abbiamo creato quella che noi chiamiamo una « loudspeakers orchestra ». Kraftwerk significa « centrale elettrica »: il proposito era quello di trasformare l'energia elettrica in ripetitivi infiniti... TEE, siamo ca emessa dalla mente in grande acustiche.

Abbiamo sempre lavorato solo in Germania per concentrarci sulla nostra ricerca, a prezzo di grandi sacrifici... ma quando siamo esplosi la distanza con gli altri gruppi era enorme perché avevamo uno stile solo nostro e se nel '75 in America il successo è stato immediato, ebbene la gestazione è stata molto laboriosa. Questa è la differenza.

GONG: per quale ragione ritenete che il successo sia arrivato per voi prima in Francia che in altri paesi?

RALF: non ne siamo certi, ma pensiamo che la Francia possegga una lunga tradizione di musica elettronica, che sappiamo inventata ... si può dire ... alla ORTF subito dopo la guerra nel '46-'47, e poi portata in Germania alla Westdfunk di Colonia: c'è una strana relazione, quasi una dualità tra città come Parigi e come Colonia e Dusseldorf, un gran numero di scienziati, musicologi, ingegneri elettronici, semplici interessati. E ci piace chiamare la nostra musica « film acustico », pitture musicali che i francesi hanno « sentito » immediatamente.

GONG: naturalmente anche Kraftwerk avrà ideato una propria immagine sul palco... ecco, il vostro è uno specchio su cui riflettete la vostra realtà « pensata » per il pubblico, o è invece il momento della comunicazione?

RALF: abbiamo realizzato manichini, bambole, robots che hanno nei confronti del pubblico un impatto meccanico... noi siamo invece quattro persone immerse nella semi-oscurità, coperte da luci al neon, in modo che la nostra immagine sia trasparente. Con questo non vogliamo impressionare a priori lo spettatore, ma farlo partecipe di uno show trasparente. Gli strumenti elettronici infatti sono assai sensibili all'umore interno, come nel caso di quelli a raggi X o fotomeccanici, la cui espressione muta quasi impercettibilmente ma con effetti molto profondi sull'occhio e sulla fantasia acustica... cose che la sola chitarra elettrica o le percussioni non hanno...

FLORIAN: ... qualcosa di simile all'arte minimale attraverso mutazioni minimali di atmosfera, gli effetti per millimetrici sono molto forti. E non siamo certo limitati a suonare solo con le dita, tentiamo di inserire ogni parte del nostro corpo nella musica...

RALF: ... è come un balletto elettronico, in cui il corpo elettrico danza.

GONG: da questo « canto del corpo elettrico » al vostro ultimo album, « Trans Europe Express ». Vorrei fossero proprio i Kraftwerk ad analizzarne i contenuti.

RALF: l'album si apre con « Europe Endless », registrato nel Kling Klang Studio... è come una visione dell'identità europea e della qualità musicale sua caratteristica: non ha inizio e non ha sviluppo drammatico, ma è piuttosto qualcosa di statico, come le immagini viste dal finestrino di un treno, sono pensieri e melodie che volano dalla finestra.

FLORIAN: « Hall of Mirrors » è la sensazione che gli strumenti riflettano noi stessi, come in uno specchio, ci aiutano a scoprire il nostro io, non solo come immagine, ma per quello che siamo dentro. E' una canzone realizzata in soli due giorni... molto facile per tutti.

RALF: sentiamo, a volte, di essere dei manichini, dei burattini di una storia statica... ecco « Showroom Dummies ». Vogliamo mostrare l'aspetto meccanico della nostra esistenza, come alzarsi al mattino, rompere un bicchiere, camminare in città andare in una discoteca ballare ed altra gente ci guarda, come in paranoia visuale.

Quello che invece accade in « Trans Europe Express » è in parte vicino alla musica concreta. Il treno che attraversa tanti paesi è come un grande strumento di musica elettrica, un aggeggio metallico che vibra sulle rotaie creando modu seduti su un fortissimo ritmo metallico. E « Metal on Metal » è ancora questo ritmo.

FLORIAN: con « Franz Schubert » abbiamo voluto rendere omaggio alla musica che non ha mai fine ed al suo inventore... abbiamo cercato di tradurne la qualità di certe sue composizioni a modo nostro, nello spirito.

RALF: è la contrapposizione tra il realismo della musica metallica ed il romanticismo di una musica che non ha termine. « Endless Endless » è invece la voce sintetica, realizzata con il « synthetic computer », che abbiamo costruito sul principio della macchina da scrivere, su cui ci sono delle lettere, come dire... programmato? Pensa che ci capita di non suonare, fisicamente, in pubblico: sono le macchine a farlo... sono in grado di creare musiche, ma anche canzoni... con parole. Vedi, già in « Radio-Activity » cercavamo di spiegare come ci sentissimo coinvolti dai problemi di comunicazione tra le persone e nella natura... è una questione di energia... l'unica che lottiamo è quella nucleare. Abbiamo la necessità di comunicare attraverso onde elettriche, siamo felici di poterlo fare in modo libero, non come in Germania dove esiste soltanto la radio di stato. La vostra situazione è fantastica... le radio indipendenti! Anche in America si fanno programmi privi di controllo, ma qui è davvero bellissimo...

FLORIAN: ... vorremmo avere un grande trasmettitore per diffondere liberamente la musica di notte per tutti.

RALF: non ci sentiamo musicisti-entertainer tipici del pop, riguardo al problema dell'immagine. Sentiamo piuttosto di essere scienziati mutati dalle macchine... esse modificano le attitudini mentali e la nostra musica non è solo musica ma anche immagine della nostra mente. I registratori non sono semplice memoria, ma una via di pensiero, di riflessione. Il respiro umano è il ritmo di base della musica Kraftwerk. Le nostre macchine... sono macchine umane.

M. BAIATA

DANILO JANS Archive

Articolo apparso su «Gong» di ottobre 1977.

[illegible]

RH: La nostra formazione è avvenuta suonando musica classica in modo strettamente tradizionale, sullo studio di compositori tedeschi classici, nulla a che vedere con la nuova musica. Successivamente è nato in noi l'amore per la sperimentazione elettronica.

[illegible]

FS: È stato un processo molto lungo, maturato oggi attraverso l'incontro con il pubblico. Quattro o cinque anni fa la nostra musica non poteva svilupparsi con contatti così sporadici e limitati con la gente. Abbiamo sbloccato la situazione inventando l'elettronica delle voci, un passo importante perché abbiamo iniziato a "cantare" elettronicamente per un pubblico più vasto.

[illegible]

RH: No, perché non eravamo solo indirizzati verso la "concreta", ma verso tutta la musica: in realtà non abbiamo mai registrato musica concreta… vento, mare, infrangersi di un vetro, squillo del telefono; viceversa tutti i suoni presenti nei nostri album sono stati realizzati con sintetizzatori e oscillatori elettronici, abbiamo cioè "immaginato" la musica. Quella che tu chiami "atmosfera orientale" è riferibile probabilmente al continuum dell'elettronica, nell'humming del rumore di fondo o di una determinata frequenza. Musica elettronica e musica orientale a volte sono vicine, ma in coscienza non abbiamo mai usato modelli orientalism dato che preferiamo la nostra idea.

Copertine di alcuni album dei Kraftwerk citati nell'intervista.

«TENTIAMO DI INSERIRE OGNI PARTE DEL NOSTRO CORPO NELLA MUSICA»
KRAFTWERK

[illegible]

RH: No, al contrario abbiamo trovato il panorama del pop aperto ad ogni influenza oltre le concezioni intellettuali. Gli stimoli migliori sono venuti con l'esperienza in discoteche, club pop e jazz, dove il pubblico non è un'élite di tipo classico o circoli culturali chiusi, dove l'interesse è reciproco e basato sulla comunicazione.

[illegible]

RH: Questi due album sono stati registrati in un periodo in cui non davamo concerti. Tre anni di lavoro, trascorsi nello studio in laboratorio, ci hanno permesso di ottenere in RALF & FLORIAN un nuovo processo musicale, basato su ricerca ed improvvisazione. AUTOBAHN è il passo successivo, dopo altri due anni in studio in cui abbiamo inserito le voci e un approccio più fisico. Con ciò abbiamo superato il grande tabù della musica elettronica, dove la scrittura era separata dall'esecuzione, e chiuso il cerchio tra composizione ed esecuzione, includendovi le nostre personalità fisiche oltre che cerebrali, ecco la differenza tra i due dischi.

[illegible]

RH: Mi interessa quello che sta per accadere, quindi mi piace il prossimo "Kraftwerk"… sono sicuro solo di dovere dare il cento per cento di me stesso per i progetti futuri.

FS: I nostri vecchi album sono la documentazione del passato, ma noi siamo qui oggi e dobbiamo creare energia per il futuro. La vita comincia adesso.

RH: Vuoi sapere qualcosa della mia vita? Sono nato in un piccolo sobborgo di Düsseldorf da una famiglia tipicamente borghese. All'università ho studiato ingegneria e architettura, ma quando ho ottenuto i titoli di studio ho pianificato il futuro e sono uscito dal "giro" per fare qualcosa di personale. Ho conosciuto Florian mentre suonavo musica in Francia. Un giorno, in una specie di seminario di musica improvvisata dentro una galleria d'arte, ci siamo incontrati, entrambi frustrati dalle limitazioni di suonare musica altrui in termini classici. La reazione è stata Kraftwerk.

FS: Anch'io provengo da una casa borghese e mio padre voleva che diventassi un buon architetto. Ho lottato a lungo per rompere la dipendenza dai miei genitori… un po' come tutti.

[illegible]

RH: Tutto è nato nel 1968 dalla rivoluzione studentesca, quando si è cominciato a pensare col proprio cervello. Molti gruppi tedeschi sono usciti in quel periodo, purtroppo alcuni di essi adoravano letteralmente la musica inglese e il loro sogno era quello di suonare con successo in Inghilterra… hanno anche assunto nomi anglosassoni come Tangerine Dream e Can… noi volevamo Kraftwerk come espressione di fantasia artistica, mai limitata ad esempio dagli strumenti tradizionali, ed abbiamo creato quella che noi chiamiamo una "loudspeakers orchestra". Kraftwerk significa "centrale elettrica": il proposito era quello di trasformare l'energia elettrica emessa dalla mente in onde acustiche. Abbiamo sempre lavorato solo in Germania per concentrarci sulla nostra ricerca, a prezzo di grandi sacrifici. Quando siamo esplosi la distanza con gli altri gruppi era enorme perché avevamo uno stile solo nostro. Per AUTOBAHN in America il successo è stato immediato, però la gestazione è stata molto laboriosa. Questa è la differenza.

[illegible]

RH: Non ne siamo certi, ma pensiamo che la Francia possegga una lunga tradizione di musica elettronica, che sappiamo inventata, si può dire, alla ORTF subito dopo la guerra nel 1946-1947, portata in Germania alla Westfunk di Colonia. C'è una strana relazione tra Parigi e città come Colonia e Düsseldorf… un gran numero di scientisti, musicologi, ingegneri elettronici, semplici interessati. E ci piace chiamare la nostra musica "Film acustico", pitture musicali che i francesi hanno "sentito" immediatamente.

s ā Č Ĉ ā Æ å Á Č ā Á ā A å p Ĉ ā Á Č å Ç ą A ā ǫ Å å ā Č é č Á ā Ć Ĉ é Ć Ĉ ą ā ǽ æ ą Á ā ĉ č Æ Ć ā Æ ā é M ν Æ Č é ć Ĉ Č é Ë č Á é é ĉ Ć å ă ā A ǫ é é ĉ č ă č ą Ĉ ǫ Á Æ ā Č Ĉ ā Č ā Æ ā Ĉ å ā Æ Ë Ņ Ć å Æ Č ā Č ā ŋ Ć å Ĉ ǫ Æ Ć č Ă Ā Æ ā é æ Ć Ć č Ĉ å Ë ǫ Æ æ é æ æ å Æ Č é Å å Æ ā ă é æ č Á ǫ ā Ď ǫ é Á ā d

RH: Abbiamo realizzato manichini, bambole, robot che hanno nei confronti del pubblico un impatto meccanico… noi siamo invece quattro persone immerse nella semioscurità, coperte da luci al neon, in modo che la nostra immagine sia poco presente. Con questo non vogliamo impressionare a priori lo spettatore, ma farlo partecipe di uno show trasparente. Gli strumenti elettronici sono assai sensibili all'umore intorno, come nel caso di quelli a raggi X o fotomeccanici, la cui espressione muta quasi impercettibilmente ma con effetti molto profondi sull'occhio e sulla fantasia acustica… cose che la sola chitarra elettrica o le percussioni non hanno.

FS: Qualcosa di simile all'arte minimale. Attraverso mutazioni minimali di atmosfera gli effetti, pur millimetrici, sono forti. E non ci limitiamo a suonare solo con le dita, tentiamo di inserire ogni parte del nostro corpo nella musica.

RH: …come un balletto elettronico in cui il corpo elettrico danza.

i ā ć č å ĉ Č é Ņ ă ā Á Č é Å å Æ ā æ Ĉ Ć é å Æ ā Č Ĉ ǫ ă á ŋ ā Æ Č á ĉ Č Č é č Æ ą æ é ā Æ č æ K y w ƒ s x j z w t u j j Á u w j x x M ā æ Ĉ Č ą ǫ Á é ĉ å Č é Ć Ĉ é Ć Č ǽ é ǫ p Ĉ ā Č Č å Ĉ ą ā Å ā Á ā Æ Ď Ď ā Ć Á ā ǫ ă é Á Č ā Á č Ć ǫ M

RH: L'album si apre con *Europe Endless*, registrato nel Kling Klang Studio. È come una visione dell'identità europea e della qualità musicale. Non ha inizio e non ha sviluppo drammatico, ma è piuttosto qualcosa di statico, come le immagini viste dal finestrino di un treno. Sono pensieri e melodie che volano dalla finestra.

FS: *Hall Of Mirrors* è la sensazione che gli strumenti riflettano noi stessi, come in uno specchio, ci aiutano a scoprire il nostro IO, non solo come immagine, ma per quello che siamo dentro. È una canzone realizzata in soli due giorni… molto facile per tutti.

RH: Sentiamo a volte di essere dei manichini, dei burattini in una storia statica… ecco *Showroom Dummies*. Vogliamo mostrare l'aspetto meccanico della nostra esistenza, come alzarsi al mattino, rompere un bicchiere, camminare in città, andare in una discoteca, ballare… ed altra gente ci guarda, come in paranoia visuale. Quello che invece accade in *Trans Europe Express* è in parte vicino alla musica concreta. Il treno che attraversa tanti Paesi è come un grande strumento di musica elettrica, un aggeggio metallico che vibra sulle rotaie creando moduli ripetitivi infiniti. *Trans Europe Express*: siamo seduti su un fortissimo ritmo metallico. E *Metal On Metal* ha ancora questo ritmo.

FS: Con *Franz Schubert* abbiamo voluto rendere omaggio alla musica che non ha mai fine ed al suo inventore. Abbiamo cercato di tradurre la qualità di certe sue composizioni a modo nostro, almeno nello spirito.

RH: È la contrapposizione tra il realismo della musica metallica ed il romanticismo di una musica che non ha termine. *Endless Endless* è invece la voce sintetica, realizzata con il "synthetic computer", che abbiamo costruito sul principio della macchina da scrivere, su cui ci sono delle lettere, come dire… programmate? Pensa che ci capita di non suonare fisicamente in pubblico: sono le macchine a farlo. Sono in grado di creare musiche, ma anche canzoni con parole. Vedi, già in RADIO-ACTIVITY cercavamo di spiegare come ci sentissimo coinvolti dai problemi di comunicazione tra le persone e nella natura. È una questione di energia, l'unica contro cui lottiamo è quella nucleare. Abbiamo la necessità di comunicare attraverso onde elettriche, siamo felici di poterlo fare in modo libero, non come in Germania dove esiste soltanto la radio di Stato. La vostra situazione è fantastica con le radio indipendenti! Anche in America si fanno programmi privi di controllo, ma qui è davvero bellissimo.

FS: Vorremmo avere un grande trasmettitore per diffondere liberamente la musica di notte per tutti.

RH: Non ci sentiamo musicisti-entertainer tipici del pop. Sentiamo piuttosto di essere scientisti mutati dalle macchine. Esse modificano le attitudini mentali. La nostra musica non è solo musica, ma anche immagine della nostra mente. I registratori non sono semplice memoria, ma una vita di pensiero, di riflessione. Il respiro umano è il ritmo di base della musica Kraftwerk. Le nostre macchine… sono macchine umane.

«LA NOSTRA MUSICA NON È SOLO MUSICA, MA ANCHE IMMAGINE DELLA NOSTRA MENTE»
KRAFTWERK

Nella seconda parte degli anni 70 l'immagine dei Kraftwerk diventa tra le più popolari in assoluto, icona anche del nascente pop elettronico britannico.

LEZIONI DI PIANO

THE OUTLAND è il terzo album solista del pianista e compositore **Gleb Kolyadin** (iamthemorning): sei brani in cui il talento cristallino del giovane artista russo emerge in modo prepotente e coinvolgente.

Testo: **Paolo Carnelli**

ALEXANDRA GHERKINA

Tempo di nuovi miti. Basterebbero i dieci minuti di *Voyager*, brano che apre THE OUTLAND (Kscope, 2023), per abbracciare questo giovane uomo di Leningrado e posizionarlo sul podio dei migliori tastieristi di sempre, anche se lui giustamente si considera principalmente un pianista. Legame viscerale con lo strumento il suo. Una vera e propria simbiosi, che si traduce in composizioni variopinte e briose – nonostante siano nate in piena pandemia – tra inevitabili riferimenti classici e un po' di jazz. Insieme a lui il fido **Gavin Harrison** (Porcupine Tree, King Crimson, Pineapple Thief), batterista straordinario che mette al servizio della musica la sua capacità di giocare con i tempi dispari, ideale *alter ego* percussivo per le fantasiose escursioni metriche di Kolyadin. Un binomio che ricorda da vicino quello creato quarant'anni fa dalla coppia costituita da **Patrick Moraz** e **Bill Bruford**. Di questo e di tanto altro abbiamo parlato con Gleb, da poco trasferitosi in Inghilterra, nell'East Sussex, ben felice di raccontare e raccontarsi.

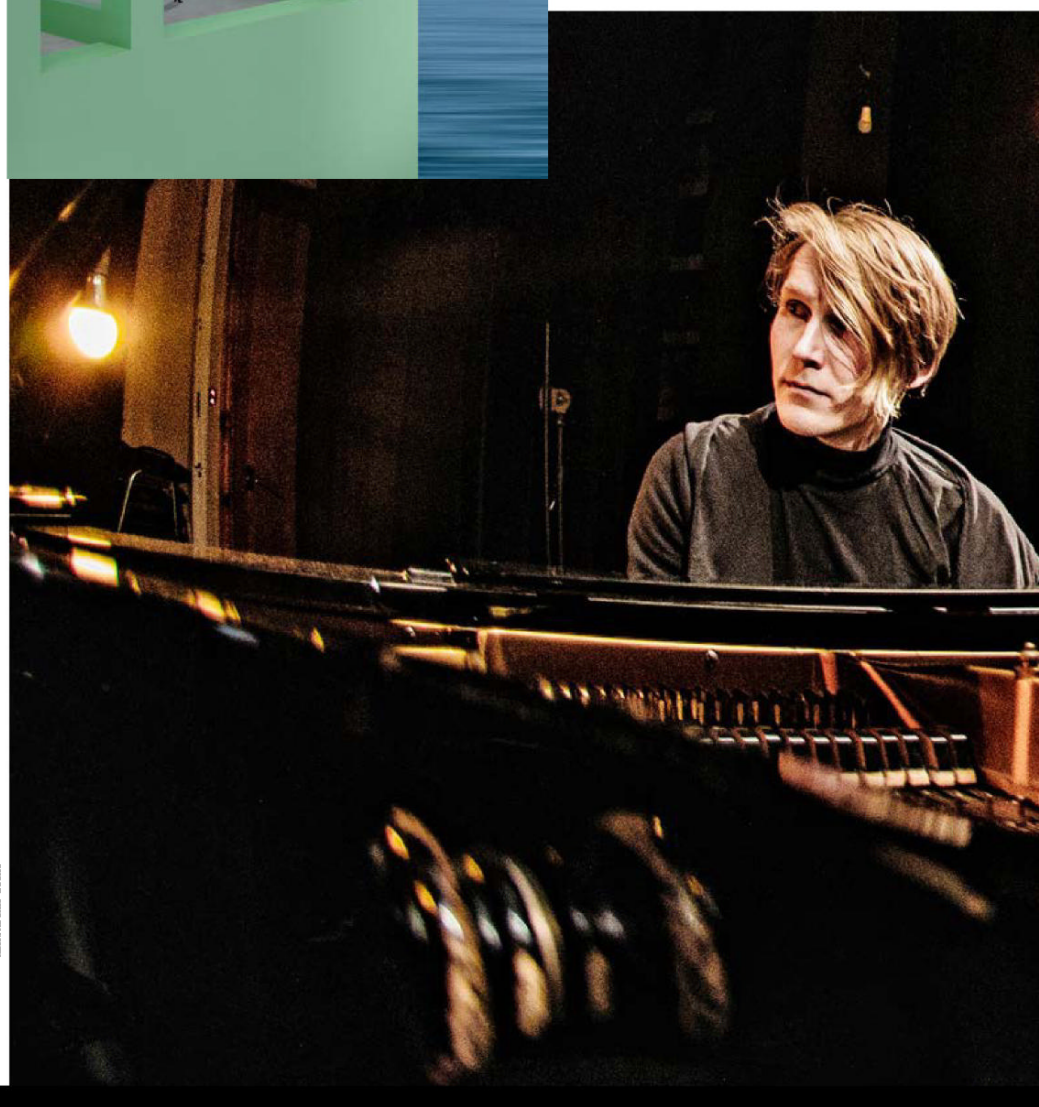
«MI PIACE ANCORA TANTISSIMO SUONARE IL PIANOFORTE, PERCHÉ È UNO STRUMENTO CHE HA DELLE POSSIBILITÀ ESPRESSIVE PRATICAMENTE SENZA LIMITI»

THE OUTLAND è stato concepito durante la pandemia, quindi in un periodo decisamente difficile, tra lockdown e incertezza per il futuro. Nonostante ciò, le composizioni nell'album sono tutt'altro che cupe e malinconiche…

È vero. Se ci ripenso ora, mi rendo conto che non si è trattato assolutamente di un evento spaventoso per me. Al contrario, mi ricordo di aver vissuto un momento di grande vitalità e lucidità mentale. Forse è dipeso dal fatto che quando è iniziata la pandemia ero reduce da una serie di progetti che mi avevano impegnato molto duramente, quindi mi ha fatto piacere avere la possibilità di prendermi una pausa e ricaricare le batterie. Sembra paradossale, ma proprio nel momento in cui era diventato impossibile spostarsi fisicamente tra le varie città e i vari stati, sono iniziate ad aprirsi una serie di possibilità che fino a quel momento erano rimaste inaccessibili. Ad esempio, ho finalmente saputo di cosa si occupassero i miei vicini di casa; ho comunicato molto a distanza con i miei amici e sono stato coinvolto in un sacco di bellissimi progetti; ho addirittura iniziato a dare lezioni online. In poche parole, mentre il mondo intorno a me si chiudeva, il mio mondo interiore si apriva e rifioriva. Potrà sembrare una descrizione troppo ottimistica e solare, soprattutto alla luce degli eventi che avevano creato questa situazione, ma è come se in quel momento la fortuna fosse dalla mia parte: il biennio 2020-21 è stato incredibilmente produttivo. Mi sono improvvisamente reso conto della vita frenetica che facevo e ho iniziato a capire cosa fosse realmente buono per me. Al tempo stesso, ho iniziato a creare il mio mondo musicale. È per questo che THE OUTLAND suona così luminoso e vitale: riflette semplicemente il mio stato d'animo di quel periodo, non ho dovuto neanche sforzarmi di scrivere della musica gioiosa – la tonalità maggiore era già nella mia testa.

Il pianoforte è ancora una volta al centro di tutti e sei i brani. Cosa ti lega in particolare a questo strumento?

Be', ho iniziato a studiare pianoforte quando avevo sei anni. Ho frequentato due scuole specializzate nell'educazione musicale, un college a indirizzo



JULIA KULANCHIK

musicale e poi il conservatorio. Ho addirittura intrapreso una sorta di dottorato. In poche parole, il pianoforte è una parte di me, al punto che non mi sento a mio agio quando non ho a disposizione un piano. Quello che voglio dire è che se mi sposto da qualche parte, anche temporaneamente, mi sento male se non ho la possibilità di suonare e comporre. Ogni giorno mi dedico alla scrittura di nuove idee musicali e allo studio di qualche pezzo classico. Purtroppo negli ultimi anni non sono stato in grado di dedicare al pianoforte sei o sette ore al giorno come al tempo in cui studiavo veramente. Oggi per me la priorità è la parte compositiva. Ma dipende anche dai progetti in corso: se devo registrare qualcosa posso passare anche parecchie settimane ad allenarmi.

Quale pianoforte hai utilizzato per registrare THE OUTLAND?

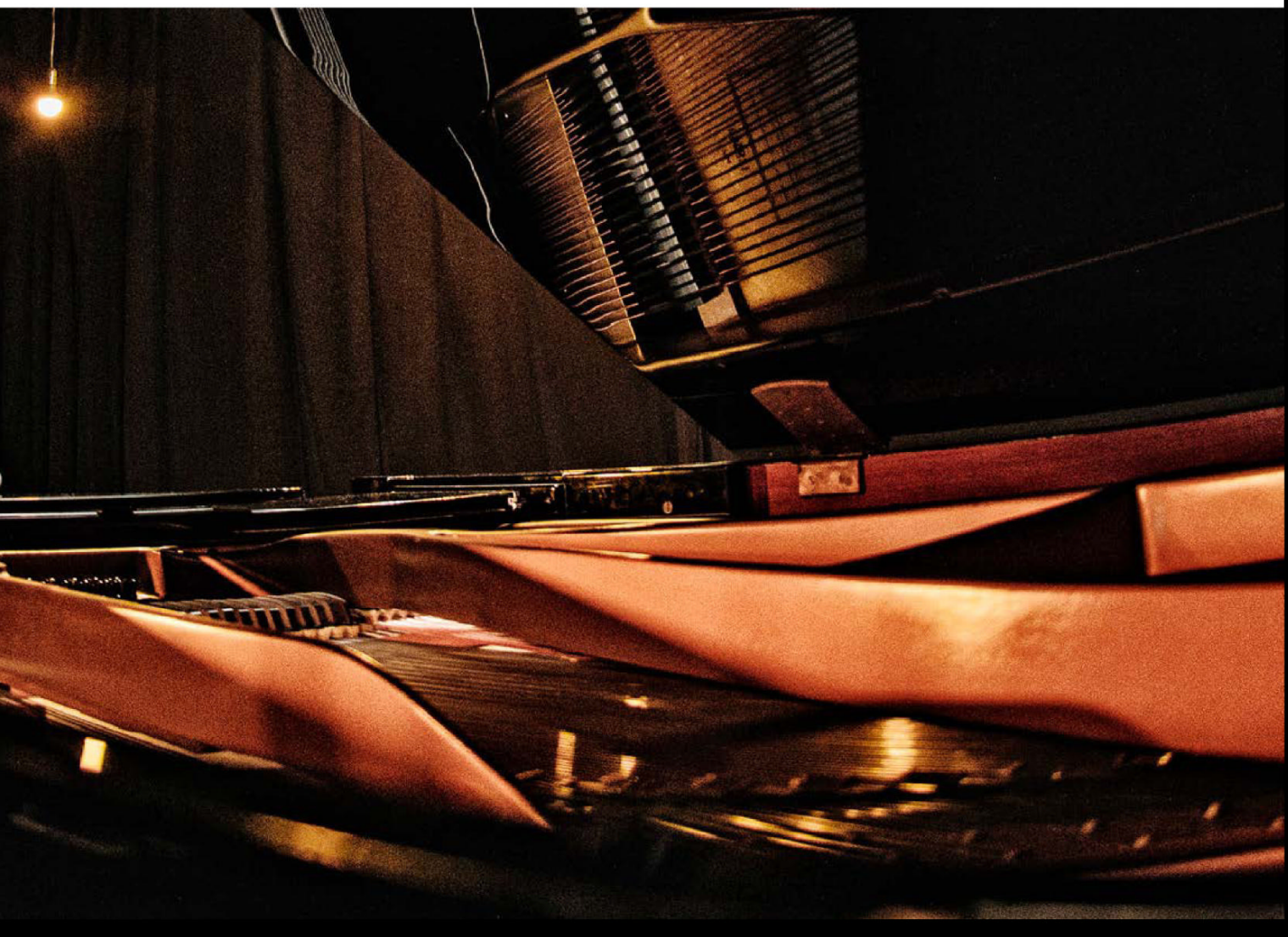
Ho inciso le parti di pianoforte allo Studio Mosfilm di Mosca. Avevo già realizzato lì il mio primo e omonimo album solista (2018), e anche LIGHTHOUSE e THE BELL con gli **iamthemorning**. Si tratta di uno studio di registrazione grande e lussuoso, principalmente destinato alla realizzazione delle colonne sonore cinematografiche. C'erano tre o quattro pianoforti a coda a disposizione, tutti Steinway. Come già fatto in passato, ho scelto quello più nuovo, semplicemente perché avevo bisogno di un suono molto squillante. Se si fosse trattato di tracce per solo pianoforte probabilmente avrei optato per uno più antico, dal suono più caldo, ma considerando la densità degli arrangiamenti di THE OUTLAND mi serviva un timbro che non si perdesse in mezzo agli altri strumenti. Inoltre dal punto di vista del rapporto tempo/risultato è più conveniente utilizzare uno strumento nuovo rispetto a uno più antico, specialmente se dell'inizio del secolo scorso, che ha inevitabilmente delle peculiarità dal punto di vista meccanico e timbrico tutte da scoprire. Calcolando che avevo a disposizione solo due sessioni di registrazione da quattro ore ciascuna, non avrei avuto abbastanza tempo per "adattarmi" allo strumento e ottenere subito il feeling giusto.

Cosa mi dici invece delle altre parti di tastiera?

Per i suoni delle altre parti di tastiera ho utilizzato dei campioni, comprese le parti di Fender Rhodes. Ho tantissime librerie di suoni campionati per tastiera, dato che realizzo tanta musica per il teatro. Chiaramente si tratta di una soluzione di compromesso che adotto quando non ho la possibilità di registrare uno strumento reale, ma nel caso specifico di THE OUTLAND ho pensato che le tastiere non avrebbero avuto comunque un ruolo di primo piano, quindi sarebbe stato possibile suonare le parti in MIDI utilizzando delle librerie di suoni di alta qualità.

Qual è la tua traccia preferita dell'album?

Probabilmente *Mercurial*. Oltre a includere il fantastico assolo di batteria di Gavin Harrison, c'è la parte di basso di **Tony Levin**. L'idea di coinvolgerlo è uscita fuori all'improvviso mentre io e Gavin ci scambiavamo le varie idee musicali per il brano. Sono davvero felice che Tony abbia accettato di prendere parte all'album. La



Per registrare THE OUTLAND, Gleb ha utilizzato un pianoforte a coda Steinway.

bozza del pezzo era stata concepita solo con il pianoforte, mi sono divertito un sacco a colorarlo e arrangiarlo inserendo dei nuovi strumenti. Riascoltandolo ora, mi sembra di sentire dei riferimenti ai **Gong** degli anni Settanta, e la cosa non mi dispiace affatto.

Grigory Losenkov si è occupato degli arrangiamenti orchestrali: oltre ai violini è stato complicato sovraincidere gli altri strumenti come flauto, clarinetto, marimba e vibrafono?

È stato un processo naturale. Inizialmente ho deciso dove far intervenire esattamente la marimba e il vibrafono. L'idea di inserire il clarinetto nella parte finale di *Ascension* mi è venuta dopo che avevo registrato tutti gli altri strumenti, ma c'era comunque ampio spazio disponibile. Sono grato a Grigory per gli arrangiamenti: è un vero professionista e riesce a lavorare più velocemente di me. Nei miei demo ho semplicemente definito i punti in cui dovevano suonare i violini e ho delegato tutto a lui, un po' come ho fatto per le sezioni di batteria. Tutte le parti degli altri strumenti invece erano ben definite. Alla fine abbiamo solo dovuto sostituire gli strumenti virtuali con quelli reali. Per assemblare il mosaico ci sono voluti sei mesi.

Gleb Alekseevich Kolyadin è nato a Leningrado l'11 luglio 1989.

JULIA KULINCHIK

Come già era accaduto nel tuo primo album solista, anche in THE OUTLAND risulta fondamentale l'apporto ritmico di Gavin Harrison. Dall'ascolto sembra trasparire un'intesa particolare tra voi due: come funziona la vostra collaborazione musicale?

Chiariamo subito che Gavin è un musicista fantastico. Ogni volta rimango affascinato da come il suo contributo riesca a conferire alla mia musica una prospettiva differente. Tra di noi comunichiamo esclusivamente via email, semplicemente scrivendoci le varie idee. La sua percezione della musica risuona profondamente in me e, come lui, anche io sono attratto dalle soluzioni ritmiche complesse e impreviste. Dopo avergli descritto in una maniera astratta il modo in cui avrebbero potuto essere arrangiate le parti di batteria, gli ho inviato delle bozze. Ero sicuro che avrebbe fatto un ottimo lavoro perché lui sa valorizzare al meglio la musica su cui deve suonare, riesce a infondergli una nuova energia. Pensa che quando gli ho inviato i brani era ancora impegnato con i **King Crimson**, eppure ogni qualvolta che aveva un momento libero dai concerti mi ha inviato le sezioni che era riuscito a registrare. Alla fine abbiamo ricostruito tutte le parti di batteria e su quelle ho inciso la traccia di pianoforte definitiva.

Il caso vuole che in questo stesso numero di «Prog Italia» sia presente un dettagliato articolo sul quarantesimo anniversario di MUSIC FOR PIANO AND DRUMS di Patrick Moraz e Bill Bruford. È un album che conosci e che ti ha in qualche modo ispirato relativamente all'interazione tra il pianoforte e la batteria all'interno delle tue composizioni?

Oh, si tratta di un album fantastico! È incredibile che siano già trascorsi quarant'anni dalla sua pubblicazione. Recentemente io e Gavin abbiamo parlato della possibilità di pubblicare una nuova versione del mio primo album solista in cui siano presenti solo le tracce di pianoforte e di batteria. Ovviamente se non ci fosse stata la pandemia avremmo registrato THE OUTLAND dal vivo in studio, invece di essere costretti a lavorare a distanza e poi ad assemblare questa specie di mosaico sonoro. Ma incidere un disco "live" in studio è una mia priorità. Ad esempio mi piacerebbe registrare qualcosa in trio: piano, basso e batteria… il fatto è che la prima cosa che mi viene in mente quando compongo, oltre alla melodia, è il tipo di sensazione che voglio esprimere e di atmosfera che voglio ricreare. Se per ottenere il risultato che ho in mente mi serve di aggiungere uno strumento in particolare, seguo il mio istinto piuttosto che rimanere legato al concept iniziale. Quello che voglio dire è che per me la musica ha sempre la precedenza su tutto, quindi sono contrario a comporre sulla base di un'idea precostituita, come può essere quella di limitarsi a utilizzare solo alcuni strumenti. Al tempo stesso mi interessa l'idea di combinare insieme pianoforte e batteria. Questo perché il pianoforte è in un certo senso uno strumento a percussione. Anche Stravinsky la pensava allo stesso modo. Sono attratto dalla possibilità di scoprire nuove combinazioni di pattern ritmici non usuali, malgrado non lo faccia in modo deliberato ma spontaneo. A volte solo dopo aver registrato un demo di un nuovo brano mi accorgo di aver

utilizzato una metrica ritmica non ortodossa… e a quel punto se devo trascrivere le partiture per gli altri strumenti – ad esempio per il vibrafono o per i violini – tutto diventa complicato. Per questo motivo sono interessato alla possibilità di interagire con musicisti che riescano a capire intuitivamente cosa sta accadendo musicalmente, senza bisogno di leggere uno spartito. Ecco perché continuo a pensare che registrare qualcosa di simile a MUSIC FOR PIANO AND DRUMS potrebbe essere interessante.

Inevitabilmente devo chiederti quale sia il tuo rapporto con i grandi tastieristi prog degli anni Settanta, come Rick Wakeman, Keith Emerson, Tony Banks, Kerry Minnear, Patrick Moraz… ti hanno influenzato in qualche modo?

Rispetto immensamente gli artisti che hai menzionato … sono dei musicisti straordinari. Però non ho mai cercato di assomigliare a qualcuno, o di suonare come qualche altro tastierista. Mi piace di più ascoltare semplicemente della musica ed essere ispirato da un certo tipo di sonorità, da un'idea o da una certa atmosfera. Forse ti sorprenderà, ma il musicista che più mi ha influenzato quando ero ragazzo è stato **Mike Oldfield**, che nonostante sia un polistrumentista non è decisamente un pianista. Sono rimasto affascinato dalla qualità ipnotica della sua musica, dalla profondità e sincerità delle sue melodie e dal suo suono di chitarra. Lui è uno dei pochi musicisti che posso definire un mio idolo. Tornando ai pianisti, mi interessano maggiormente quelli classici o jazz… forse perché ho studiato musica classica e ho avuto poche possibilità di avvicinarmi ai sintetizzatori e alle tastiere elettroniche. Mi piace ancora tantissimo ascoltare **Keith Jarrett** e **Chick Corea**. Sono rimasto molto colpito dalla personalità di **Friedrich Gulda**, era un pianista veramente versatile, sapeva eseguire sia il repertorio classico che quello jazz, ha collaborato con **Joe Zawinul**. Magari poteva sembrare un po' eccentrico, anche se a mio avviso è fantastico avere varie personalità dal punto di vista musicale, oltre al desiderio di esplorare mondi musicali differenti. Apprezzo tanto il pianista polacco **Leszek Mozdzer**, **Hiromi Uehara** e **Tigran Hamasyan**. Ho assistito a un paio di suoi concerti per solo piano e devo ammettere che il suo stile è veramente forte. Mi piacciono i suoi dischi, ma vederlo dal vivo è tutta un'altra cosa. Spero di non aver deluso qualche lettore con la mia risposta!

In alto: il secondo album solista di Kolyadin, WATER MOVEMENTS (2021), disponibile su *glebkolyadin.bandcamp.com*. A lato: la nuova versione "expanded" del primo album, semplicemente intitolato GLEB KOLYADIN, originariamente pubblicato nel 2018.

Spesso si dice che il progressive rock e la musica classica siano fortemente legate tra loro. Secondo te, quali artisti o compositori classici potrebbero piacere a un fan del rock progressivo?

La lista potrebbe essere molto lunga. Sicuramente ci sono parecchie opere di **Igor Stravinsky**, come *La sagra della primavera* o *Petrushka* che potrebbero piacere agli ascoltatori prog che apprezzano in particolare i tempi dispari. Anche nella produzione di **Sergei Prokofiev** – concerti per piano, sonate, studi – ci sono cose interessanti per chi non ascolta abitualmente la musica classica. Mi permetto di segnalare però che gli interpreti sono sempre importanti: lo stesso brano può suonare completamente diverso secondo gli esecutori. Penso che ci siano composizioni interessanti a prescindere dalla tipologia di ascoltatore, come i lieder di **Franz Schubert**, i preludi di **Claude Debussy** o pezzi di **Dmitri Shostakovich**, **Benjamin Britten**, **Maurice Ravel**… anche le composizioni per strumenti a tastiera di **Johann Sebastian Bach** possono risultare coinvolgenti se vengono approcciate nel giusto modo.

«IL PRIMO ALBUM CHE HO COMPRATO? UN BOOTLEG DI MIKE OLDFIELD IN CASSETTA, CON LA COPERTINA FOTOCOPIATA IN BIANCO E NERO»

L'artwork di THE OUTLAND è stato realizzato da Andhika Ramadhian: ha qualcosa di Magritte che si abbina perfettamente alla musica contenuta nel disco…

Sono un grande fan di Andhika, designer e fotografo multidisciplinare indonesiano. Ho visualizzato il suo profilo Instagram un paio di anni fa quasi per caso, e ho capito subito che gli avrei chiesto di realizzare la copertina del mio nuovo album. Mi piace molto come riesce a combinare il minimalismo con la precisione delle forme geometriche. Al tempo stesso le sue opere hanno una forte componente astratta, non riesci mai a prevedere che tipo di musica si nasconda dietro una copertina del genere. Questa idea mi piace tanto: a volte la copertina di un disco ti predispone all'ascolto. In questo caso stimola la curiosità, è intrigante: ci sono delle mura geometriche, un contesto enigmatico, una persona vicino al mare… sono tutti simboli un po' surreali che insieme risuonano in modo particolare.

Sapevi che OUTLAND (Atmosfera Zero nel nostro Paese) è il titolo di un film di fantascienza del 1981 in cui recitava anche Sean Connery?

Onestamente non lo ricordavo. Ho fatto qualche ricerca prima di decidere il titolo dell'album, per vedere se qualcuno l'avesse già usato, ma non avevo associazioni di idee specifiche in mente. Inizialmente avevo pensato di chiamarlo "hermitage" [la casa dell'eremita, *ndr*], come il brano di chiusura, poi **Vlad Avy** [musicista, produttore e tecnico del suono canadese, già collaboratore nei dischi targati iamthemorning, Marjana Semkina e nei primi due di Gleb, *ndr*], che suona le chitarre sul disco, mi ha suggerito "the outland". Mi è sembrato più adatto, considerando la diversità

ALEXANDRA CHERKINA

delle idee musicali contenute nel progetto. Ora pero mi devo andare a rivedere il film di cui parlavi!

Recentemente ti sei trasferito in Inghilterra. Posso chiederti in quale parte dell'Inghilterra vivi? Sono cambiate le tue abitudini personali e come musicista?

Mi sono trasferito a gennaio e attualmente vivo ad Hastings, East Sussex. Mi devo ancora ambientare completamente, ma le persone qui sono incredibilmente amichevoli e accoglienti. Mentalmente sono ancora in una sorta di "limbo": ho lasciato la mia precedente situazione familiare ma non mi sono ancora integrato completamente nella mia nuova realtà. Purtroppo sto incontrando un sacco di difficoltà per viaggiare in Europa, nonostante viva in Inghilterra: ogni volta mi servono un sacco di permessi e di documenti per potermi spostare ed esibire. È frustrante, ma fortunatamente ho il supporto di un sacco di persone che ascoltano la mia musica, quindi non mi sento isolato, anche se mi sono trovato improvvisamente da solo in un Paese straniero. Gli ultimi sei mesi sono stati comunque produttivi a livello creativo. Ho il mio progetto su Patreon – *www.patreon.com/glebkolyadin* – attraverso il quale ogni giorno condivido le bozze delle mie nuove composizioni. E ricevo ancora numerose commesse per il teatro, che posso gestire pure a distanza. Lavorare riduce il mio stress per l'ambientamento.

THE OUTLAND è stato pubblicato anche in vinile. Cosa ti lega al supporto fisico, in particolare al vinile rispetto al Cd o all'ascolto dei files digitali?

Mi piace ascoltare musica in vinile, più in generale mi piace il fatto che la musica trovi la sua casa su un supporto fisico. Negli ultimi dieci anni l'industria musicale è cambiata rapidamente. Oggi quasi tutti ascoltano musica solo in streaming, il che ha cambiato radicalmente la sua fruizione. Ad esempio poche persone sono disposte ad ascoltare un disco dall'inizio alla fine e questo è un po' triste. Tutte queste "belle" playlist su Spotify da un certo punto di vista sono anche utili a far conoscere gli artisti a nuove fette di pubblico, ma d'altro canto finiscono per deprezzare l'esistenza stessa della musica. Ricordo ancora quando mettevo da parte i soldi risparmiando sui pranzi alla mensa scolastica per poter comprare un album che non conoscevo in Cd, poi aspettavo il momento giusto per poterlo gustare dall'inizio alla fine. Ora spesso non riesco neanche io ad ascoltare un intero album! A volte sento un pezzo che mi piace e lo aggiungo a una playlist, anche se non ho ben chiaro di cosa si tratti o addirittura chi sia l'artista in questione… per questo continuo a pensare che la musica vada assolutamente ascoltata con attenzione e possibilmente… per intero! Si può certamente utilizzare un servizio di streaming, ma il vinile o il Cd permettono di attivare un processo di ascolto che ti obbliga a essere più attento e concentrato, più coinvolto nella musica. Mi spiego. Se prendi l'ultimo brano dell'album, *Hermitage*, noterai che si conclude con un LA. Anche quello di apertura, *Voyager*, inizia in LA Maggiore. In altre parole è possibile ascoltare l'intero album in loop, dato che è come se l'ultimo brano confluisse nel primo. In più con il 33 giri puoi iniziare l'ascolto partendo dalla seconda facciata e poi passare alla prima. In questo modo la traccia conclusiva sarà un pezzo per solo piano, *Cascades*, che quindi sembrerà una sorta di commiato, di epilogo, concludendo il disco in una chiave più intima e delicata.

Gli iamthemorning saranno in tour in Europa come gruppo di apertura per i Marillion il prossimo novembre.

GLEB KOLYADIN
THE OUTLAND (KSCOPE, 2023)

1. Voyager – 10'32''
2. Ascension – 5'50''
3. Cascades – 5'41''
4. Mercurial – 6'00''
5. Apparatus – 5'12''
6. Hermitage – 6'46''

Gleb Kolyadin: grand piano, keyboards | **Gavin Harrison**: drums | **Vlad Avy**: acoustic & electric guitars | **Tony Levin**: upright bass (track 4) | **Tim Lefebvre**: upright bass (track 5) | **Zoltan Ranaldi**: electric bass, upright bass (track 1,2,6) | **Evan Carson**: bodhran, percussion | **Grigory Losenkov**: strings arrangements

C'è un momento del giorno o una situazione in particolare in cui pensi sia preferibile ascoltare THE OUTLAND? In cuffia o attraverso gli altoparlanti?

Dipende interamente dall'ascoltatore. Mi piace l'idea che la mia musica possa interagire in modo differente a seconda di chi l'ascolta. Personalmente sono una sorta di gufo – vado a dormire tardi e mi alzo tardi. Probabilmente non ascolterei questi brani di notte… mentre di mattina o pomeriggio andrebbe bene. Alcuni miei amici hanno provato a fare jogging mentre ascoltavano il disco, ma non è semplice perché ci sono delle ritmiche complesse, quindi… dal mio punto di vista si tratta di musica perfetta per una colazione tendente al pranzo, in modo tale da recuperare la voglia di saltare sopra la giornata che sta per iniziare. Ma non so se può essere considerato un consiglio valido.

Ho visto che ci sono delle date in Europa degli iamthemorning già fissate per ottobre. Stai pensando di aggiungere anche qualche concerto solista per promuovere il nuovo album?

Con gli iamthemorning suoneremo parecchio il prossimo autunno. A ottobre saremo in tour con la band svizzera **Cellar Darling**: saranno dei veri e propri doppi concerti in cui verrà presentato anche il nuovo progetto di Anna Murphy e Marjana Semkina, "Maer". In più i **Marillion** hanno invitato me e Marjana ad aprire il loro tour a novembre. È molto eccitante, dato che l'ultima volta che eravamo stati così a lungo in tour risale al dicembre 2019 insieme ai **Flower Kings**. Salire di nuovo su un palco è fondamentale per noi. Spero che tutti questi concerti ci permettano di pubblicare un nuovo album, dato che THE BELL è uscito ormai quattro anni fa. Sto cercando di organizzare dei concerti per solo piano, sempre a novembre. Comunicherò tutti i dettagli quanto prima.

Ti ricordi qual è stato il primo album che hai comprato?

Certo! Era un bootleg di Mike Oldfield, pubblicato in cassetta con una brutta copertina fotocopiata in bianco e nero. Su una facciata c'era una versione live di TUBULAR BELLS 2, mentre sull'altra alcune tracce di GUITARS e qualche canzone sparsa. Avevo circa dieci anni. In Russia non era facile acquistare dei Cd "ufficiali" e quando li trovavi erano molto costosi. A un certo punto hanno aperto un piccolo negozio vicino casa mia, gestito da veri appassionati. Potevo ascoltare gli album appena usciti e noleggiarli. Potevi addirittura richiedere un disco specifico e dopo un paio di settimane sarebbe arrivato in negozio. Bei tempi. Allo stesso modo l'arrivo della connessione internet senza limiti ha rappresentato un'altra svolta per me: potevo passare ore a cercare nuova musica, guardare i filmati su YouTube per pomeriggi interi, partecipare a forum tematici sugli artisti che amavo. Oggi bastano due click per ascoltare tutto quello che vuoi.

Cosa accadrà alla musica tra dieci o quindici anni?

Io penso e spero che ci saranno sempre persone che avranno voglia di collezionare vinili o altri tipi di supporti fisici. E che nonostante tutto continueranno ad andare ai concerti, perché è decisamente diverso ascoltare una playlist su Spotify o pianificare una serata in un locale o in una sala per concerti in cui assistere alla performance di un musicista che ti piace.

SETTEMBRE 1995-SETTEMBRE 2023. QUASI TRENT'ANNI DIVIDONO BACK IN THE WORLD OF ADVENTURES, PRIMO DISCO DEI **FLOWER KINGS**, DAL NUOVO LOOK AT YOU NOW. **ROINE STOLT**, ANIMA DELLA BAND, RACCONTA DEI FK E DI ALTRE AVVENTURE…

TANTI ANNI DOPO...

Testo: **Antonio De Sarno**

Oltre un quarto di secolo di **Flower Kings**. Il gruppo del chitarrista e cantante **Roine Stolt** ha lasciato un segno profondo nella scena prog sinfonica degli anni Novanta. Ora torna con il sedicesimo album, LOOK AT YOU NOW, e il tour europeo, che arriverà in Italia per una sola data: sabato 14 Ottobre 2023, Teatro Rosmini, Borgomanero (Novara).

Nella pagina a sinistra, l'attuale line-up dei Flower Kings: oltre ai membri storici Roine Stolt e Hasse Fröberg sono presenti anche Michael Stolt al basso, Mirko DeMaio alla batteria e Lalle Larsson alle tastiere.

Quando avete iniziato a lavorare al nuovo album?

Verso la metà di dicembre abbiamo iniziato a selezionare il materiale. Da dove è arrivato? Da periodi compositivi diversi, come mi piace fare. In questo modo puoi offrire più varietà all'ascoltatore. Tornare sulle proprie canzoni a distanza di anni aiuta a filtrare le influenze del momento in cui le hai scritte, con una sensibilità legata al momento della registrazione. Ci sono delle parti all'inizio dell'album che risalgono addirittura al periodo antecedente l'album di esordio. *Look at You Now*, brano di chiusura, è un mix di cose scritte vent'anni fa e quest'anno.

L'atmosfera positiva delle tue canzoni non accenna a scomparire. È come se la tua missione fosse quella di scrivere inni alla positività.

Non proprio, sebbene dall'esterno possa sembrare così. Io non faccio alcuno sforzo per sembrare positivo. Forse è una cosa inconscia, perché sappiamo tutti che il mondo non è messo per niente bene in questo periodo, a partire dalla guerra in Ucraina e dalle tensioni sempre maggiori tra l'Occidente e l'Oriente. Potrei parlare del Covid e di quello che ha portato con sé, sia dal punto di vista medico che economico. Da musicista mi sento in colpa, perché la pandemia non mi ha toccato molto professionalmente, mentre ho visto tanta gente che non ha potuto più lavorare a causa della sospensione dei concerti. Per me l'impatto è stato solo personale, perché ho perso mia madre, ma sono andato avanti a comporre e registrare come prima. Sono stati degli anni "tosti", però la musica è un'ancora di salvezza. Non passa un giorno che non mi arrivino proposte di collaborazione. Io sono sempre curioso di spingermi oltre. Non è una questione economica.

La copertina del nuovo album LOOK AT YOU NOW (Inside Out Music/ Sony).

Visto che hai toccato l'argomento… qual è l'ultima collaborazione di cui puoi parlarci?

Sto lavorando con **Doane Perry**, ex batterista dei **Jethro Tull**. Siamo quasi coetanei, lui è nato nel 1954 e io nel 1956, ma lo considero uno dei migliori batteristi "moderni"… ha suonato, sempre con un gusto impeccabile, con tanti grandi artisti (Lou Reed, Magellan, Tommy Emmanuel ecc.). Ci sono migliaia di batteristi in circolazione che non riescono a lasciare spazio agli altri strumenti, devono riempire ogni buco con i loro fill su delle batterie gigantesche. Se vai a riascoltarti le parti di **Ringo Starr**, ti accorgi subito della differenza! Lui suonava esattamente quello che serviva al pezzo. **Simon Philips** è così e lo era anche **Phil Collins**. Insieme a me e a Doane ci sono **Tony Levin** e **Leland Sklar** al basso. **Steve Hackett** partecipa a un pezzo, mentre alle tastiere c'è **Vince DiCola**, collaboratore abituale di Doane, noto in particolare per le sue colonne sonore (TRANSFORMERS, 2015, e STAYING ALIVE, 1983), grande musicista.

Si tratta di un album?

Sì. Conosco Doane da parecchio tempo. Mi aveva chiesto di suonare in un brano, ma è stato talmente contento del risultato che ho finito per partecipare a tutto il disco, che tra l'altro è molto bello. Prima o poi riuscirà a ultimarlo e finalmente vedrà la luce!

Tornando al nuovo album dei Flower Kings: c'è un brano che si intitola Dr Ribedaux. Essendo strumentale, mi chiedo se si tratti di una persona reale oppure no. Insomma, chi sarebbe?

Non ne ho la più pallida idea! Questo è quello che succede quando assembli il materiale nel corso degli anni. Aveva un titolo provvisorio, essendo un brano proposto dal nostro batterista (l'italiano Mirko Demaio). Non potendolo chiamare *Drum Track*, ho dovuto pensare a un nome di fantasia, come facevo anni fa quando utilizzavo Don Azzaro come soprannome! È una cosa scema che ogni tanto salta fuori con i Flower Kings. Anche **Thomas Bodin** aveva un soprannome, Geppetto Nazzaro!

Chi ha ispirato, invece, The Hollow Man?

Si tratta di più persone messe insieme. Ovviamente non ti dirò chi sono!

Nell'apertura dell'album, Beginner's Eyes, ti allontani un po' dalla filosofia della Summer of Love per parlare di una "hometown synergy", che mi ricorda di più il movimento ambientalista a partire dagli anni Novanta in poi. Quello che, sinteticamente, chiede di pensare globalmente, ma di agire a livello locale…

È l'età! Ho girato il mondo grazie a **Jon Anderson**, a **Steve Hackett** e ai **Transatlantic**. Quando sei giovane sono questi i sogni che insegui: calpestare dei palchi storici, viaggiare negli Stati Uniti in business class… come se queste cose potessero cambiarti la vita! Adesso capisco che "sei quello che sei"… comincio ad apprezzare le persone che mi circondano quotidianamente. Ho cercato di riprendere i contatti con dei vecchi amici e, adesso che ci penso, uno è addirittura presente sul nuovo disco. Il mio primo insegnante di chitarra, **Jörgen Sälde**, suona l'acustica su *The Queen*. È stato lui a mostrarmi i primi accordi sulla chitarra e poi mi ha detto: "Devi suonare il basso". Così sono diventato un bassista. Ovviamente, suonava decisamente meglio di me. Adesso è in pensione e si occupa di altre cose, tra cui la fotografia. Gli ho chiesto se

volesse suonare quella parte di chitarra e per me è stato molto importante riconnettermi con lui. Per fortuna ha accettato.

Forse è una domanda stupida, ma a chi allude il titolo? È un brano estremamente romantico…

La regina Elisabetta è morta proprio mentre lo componevo. Si può dire quello che si vuole su di lei, l'abbiamo vista in tv e sembrava una persona fredda, ma sotto sotto c'era qualcosa di umano e interessante. È chiaro che non la conoscevo, ma ha fatto parte delle nostre vite da sempre. Pensa solo a quanti presidenti ha conosciuto durante il suo lunghissimo regno!

Come hai coinvolto Marjana Semkina in A Day For Peace?

La conosco da anni. Il suo gruppo, gli **iamthemorning**, sono stati in tournée con noi qualche anno fa e da allora siamo rimasti in contatto. Abbiamo pensato che una collaborazione potesse servire a entrambi per farci conoscere dai rispettivi fan.

Il fatto che sia lei, russa, a cantare una canzone che è una richiesta di pace, mi sembra una cosa molto bella.

Era quella l'idea. So che ha dovuto lasciarsi dietro tutto per venire a vivere in Europa. L'appartamento, la macchina… la burocrazia sarà stata un inferno. Rischiava sempre di essere costretta a rimpatriare e poi c'è stata la Brexit, tanto per complicare ulteriormente la situazione! Adesso è in Inghilterra, ma non è stato facile per lei. Mi sembrava il momento giusto per chiederle di partecipare a un mio disco.

L'arrangiamento è molto essenziale.

Come doveva essere. Serviva per creare le giuste dinamiche all'interno dell'album, visto che tendiamo a riempire ogni cosa sempre in maniera molto sinfonica. Jon Anderson utilizzava lo stesso metodo con gli **Yes** e con altri progetti. C'era una canzone in particolare, *So Long Ago So Clear* [contenuta in HEAVEN AND HELL di **Vangelis**, pubblicato nel 1975, *ndr*] che piaceva tanto anche a mia madre… l'ho fatta suonare al suo funerale. Jon piazzava dei pezzi semplici all'interno di opere mastodontiche, un po' come facevano i **Beatles**. Pensa a un brano come *Yesterday*. Bisogna trovare un modo per bilanciare i diversi momenti di un disco per non sopraffare troppo l'ascoltatore. A prescindere da quello che vogliono i singoli musicisti, bisogna pensare al risultato complessivo. Esattamente come nella musica classica.

LILIAN FORSBERG

Father Sky sembra pensata appositamente per completare il discorso iniziato con un'altra traccia dell'album, Mother Earth.

Vero. In origine erano un unico brano, ma ho voluto fare qualcosa di più agile, in modo che potessero sembrare dei pezzi distinti, anche se non lo sono fino in fondo. In passato abbiamo realizzato dei dischi molto lunghi, alcuni doppi. Un po' alla volta sto imparando a raggiungere un equilibrio. Ogni tanto invece allunghiamo alcune sezioni, perché così funzionano meglio. Ora mi risulta più facile rinunciare a una mia idea, per quanto mi possa piacere in quel momento. Riesco a mantenere un minimo di distanza, come se fossi un semplice ascoltatore.

Una volta mi hai detto che ogni anno avresti voluto pubblicare un disco triplo…

Lo so, ma ho capito che non è la fine del mondo se non pubblichi ogni brano che scrivi! Con questo nuovo album ho capito che se la musica è valida puoi tornarci sopra persino dopo vent'anni.

Siamo nella terza "era" dei Flower Kings, ormai… cosa rende ogni periodo differente, musicalmente parlando?

Non lo so. Agli inizi era più difficile, specialmente a livello economico e organizzativo. Da quando lavoriamo con la Inside Out è meno complicato, soprattutto per quanto riguarda i concerti. Negli anni abbiamo dovuto trasformarci in professionisti. Anche con i **Kaipa**, appena diventato maggiorenne, ho vissuto questo cambiamento nel mio stile di vita. Sono realista e so bene che il rock progressivo non ha un pubblico enorme, anzi è un genere decisamente di nicchia, quindi mi sento fortunato a guadagnarmi da vivere viaggiando per il mondo. I tour sono stati molto belli. A volte mi chiedo come sia stato possibile, considerando che per pubblicare il primo disco ho dovuto richiedere un prestito governativo! Sono estremamente grato al nostro pubblico e

non do affatto per scontato l'essere riuscito a farmi conoscere. E sono ancora qui a fare la mia musica! Con la Sony! Per loro sembra funzionare, quindi non posso proprio lamentarmi.

Sicuramente ora puoi raggiungere il pubblico più ampio possibile.

Esiste ancora tanta gente che non ha ascoltato i Flower Kings e a cui potrebbero piacere. Magari una parte preferisce acquistare il prossimo disco degli Yes, nonostante ci abbia già sentito nominare. In quel caso non puoi farci nulla. Vale anche per chi compra i dischi dei Rolling Stones e ignora i nuovi gruppi, che suonano più o meno lo stesso genere di cose. Purtroppo a un certo punto una parte di pubblico perde la curiosità della "scoperta". È felice di acquistare semplicemente i nuovi dischi dei gruppi che già conosce.

Sotto questo punto di vista non credi che il successo dei Transatlantic abbia aiutato a dare visibilità ai Flower Kings?

Un po' sì. Ovviamente pure il disco con Jon Anderson ci ha aiutato. Qualsiasi collaborazione con certi nomi porta dentro una fetta del loro pubblico. Probabilmente se un giorno dovessi collaborare con **Tony Banks** verrei scoperto dai fan dei Genesis. Suonare con Steve Hackett è stato utile da questo punto di vista.

Credi che i Transatlantic siano giunti davvero al capolinea questa volta?

Realizzare l'ultimo disco non è stato facile. Troppo dilatato per quanto riguarda i tempi di realizzazione. Non riuscivamo a metterci d'accordo su quale versione portare avanti. **Neal Morse** voleva scrivere altre canzoni. Mille problemi. A quel punto abbiamo pubblicato due album e siamo andati in tour. La data all'Olympia di Parigi in particolare [immortalata dal live THE FINAL FLIGHT: LIVE AT L'OLYMPIA, *ndr*] è difficile da superare. Ognuno di noi ha tantissimi impegni. Penso sia impossibile fare di più. I soldi non sono tutto nella vita.

In termini musicali, cosa vi rimarrebbe da realizzare insieme?

Avrei voluto cambiare il suono del gruppo, farlo evolvere… ma a quanto pare non interessava a nessuno. Niente dura per sempre e questo mi sembra un bel momento per scrivere la parola fine. Prima o poi succederà ai Flower Kings… quando morirò. Basta vedere cosa abbiamo realizzato e concentrarsi sulle cose da fare, sia con i Flower Kings che con altri progetti. I miei figli ormai sono cresciuti e mi piace viaggiare con mia moglie. Oltre alla musica c'è altro da sperimentare nella vita.

«TRANSATLANTIC? MI SEMBRA UN BUON MOMENTO PER SCRIVERE LA PAROLA FINE»

Ci sono novità riguardo al secondo lavoro con Jon Anderson?

Proprio mentre stiamo parlando mi è arrivata la notizia della ristampa del primo disco, INVENTION OF KNOWLEDGE (2016). Era fuori catalogo da tempo. Il seguito sta arrivando. Tra poco incontrerò Jon in Svezia e faremo il punto della situazione. Come sempre, c'è tanto materiale e bisognerà solo concentrarsi un attimo per cercare di completare il lavoro. Jon ha il dono della semplicità, esattamente come i migliori Beatles. È semplice in apparenza, ma in realtà è profondo. Se ascolti la musica degli Yes e togli la sua voce, le sue melodie e i suoi testi, ti accorgi che manca qualcosa, nonostante rimanga un'ottima band rock fusion. La sua presenza rende il tutto accessibile, nonostante ami tantissimo le parti di basso di **Chris Squire** o le follie chitarristiche di **Steve Howe**. Quando riascolto la loro musica mi accorgo di quanto Jon sia stato fondamentale per il gruppo. Averci lavorato mi ha permesso di seguire il suo processo creativo, dai demo ai pezzi più arrangiati e definiti. Mi fa sentire uno dei pochi eletti, proprio come gli Yes ai tempi, immagino.

Avete già fissato una possibile data di uscita?

Come dicevo, il materiale c'è, pur se nasce sempre qualcosa di nuovo. L'altro giorno mi è arrivato un pezzo orchestrale sopra il quale Jon si limitava a leggere una storia, senza nemmeno cantare. Interessante… ma bisogna trovare il tempo per capire chi coinvolgere in un lavoro così ambizioso. Siamo entrambi occupati con quello che già facciamo.

Torniamo a essere positivi… in questi mesi si parla tanto dell'utilizzo dell'intelligenza artificiale per comporre, ovviamente delle conseguenze possibili sia per i musicisti che per le abitudini degli ascoltatori…

Innanzitutto, non ho capito fino a che punto si possa arrivare con questa tecnologia, anche se, per quanto riguarda il mondo del cinema e della televisione, il problema sembra più definito. Forse sono ingenuo, ma credo che dipenda solo dagli esseri umani che inseriscono i dati nel programma. Noi siamo imperfetti e la resa realistica non sarà mai raggiungibile. Forse ci vorranno anni per capire che non tutto è riproducibile al computer. Magari si riuscirà a creare una musica nello stile di Wagner, ma mancherà l'originalità senza il genio umano. È solo un assemblaggio di cose già esistenti.

Il timore è che la gente si abituerà alla musica riciclata e non cercherà più le novità.

Sicuramente andrà così. Ma ci saranno delle reazioni negative. La gente vorrà qualcosa di autentico… a costo di pagarlo! Voglio vedere gli attori veri che piangono e ci fanno emozionare. Ho appena visto *Avatar 2* l'altra sera e, devo ammettere, è ben realizzato, ma è freddo. Non mi ha lasciato niente, a parte la bellezza di qualche paesaggio marino. Un'esperienza assolutamente vuota!

Scommetto che nemmeno Roger Dean ne sarà entusiasta!

È quello che ho detto a mia moglie! Con il potere che ha la casa di produzione sarebbe bastato dargli una mancia di cinque milioni di dollari, che non è niente per loro, oppure inserire il suo nome nel film. Non conosco Roger bene, ma sono convinto che a lui sarebbe bastato il riconoscimento per il lavoro svolto cinquant'anni fa, che tutti conosciamo perfettamente. Appena vedi il film ti accorgi che c'è la sua impronta in ogni fase del progetto. È stato un grande errore non aver riconosciuto il suo lavoro.

Roine Stolt (Uppsala, 5 settembre 1956), anche conosciuto come Don Azzaro.

LILIAN FORSBERG

STEVE ROTHERY TALKS

STEVE ROTHERY INTERVISTATO POCO PRIMA DEL MARILLION WEEKEND (28/29 APRILE 2023), CI RACCONTA QUALCHE STORIA CON LA CONSUETA PACATEZZA.

Testo e foto: **Marco Olivotto**

Steve, piacere di incontrarti! Probabilmente non ricordi, ma ci siamo incrociati a Londra nel 2005 alla Royal Festival Hall, nel backstage del primo concerto della *reunion* dei Van der Graaf Generator. Ricordo che c'era qualcun altro dei Marillion con te, forse Hogarth…
Ah, sì! Certamente ero con mia moglie, che è una grande fan dei **Van der Graaf Generator**. Non ricordo se c'era qualcun altro della band insieme a noi.

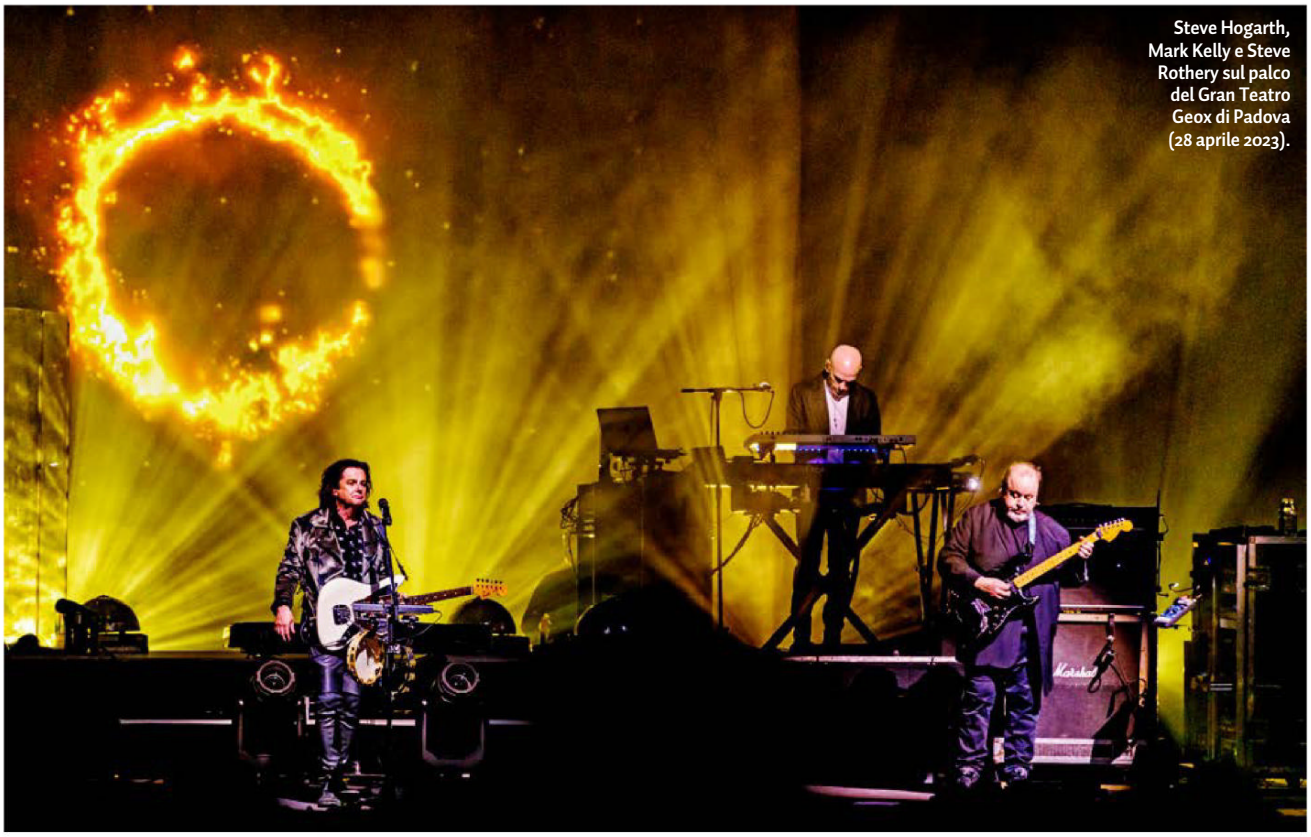
Inoltre, un paio di giorni fa mi ha chiamato Armando Gallo, perché gli sto dando una mano con alcune foto per un libro che sta preparando. Abbiamo accennato al fatto che ti avrei sentito e ti porta i suoi saluti.
Ah, lui è un grande! Salutalo da parte mia.

Il Marillion Weekend sta per arrivare in Italia per la prima volta. Se non sbaglio, l'ultima volta che avete suonato qui è stato nel dicembre di quattro anni fa, con il tour orchestrale. Qual è il vostro rapporto con il pubblico italiano?
Direi fantastico. Il pubblico italiano è tra i migliori al mondo. Ci piace venire in Italia, per la cultura, la storia, il vino, il cibo… cosa potrebbe non piacere, in Italia? È un posto magnifico. Io verrò in anticipo, farò una breve vacanza con mia moglie prima del Weekend a Padova. Tre giorni a Venezia, tre giorni a Firenze… Personalmente amo la vostra terra, e il pubblico è molto attento a ciò che facciamo.

Perché c'è una tradizione… forse i Marillion non si identificano più con il rock progressivo canonico, ma quel genere di musica è vicina al gusto italiano, perlomeno nelle persone di una certa età. Poi, due anni fa avete fatto un tour che comprendeva solo il Regno Unito, e il titolo sui manifesti era *The light at the end of the tunnel*. Penso che fosse un riferimento al periodo della pandemia.
Sì, esattamente.

Ecco: ti chiedo quanto sia stato difficile per i Marillion, come band,

Rothery con la sua Squire Stratocaster, costruita in Giappone a metà anni 80 (Padova, 28 aprile 2023).



Steve Hogarth, Mark Kelly e Steve Rothery sul palco del Gran Teatro Geox di Padova (28 aprile 2023).

sopravvivere alla prova del Covid.

È stato difficile, ma in un certo senso siamo stati abbastanza fortunati. Non avevamo pianificato un tour, e l'unico impegno quell'anno era la *Cruise to the Edge*, la crociera musicale, che poi è stata rinviata. Dal momento che abbiamo il nostro studio, non siamo stati alla mercé della situazione finanziaria che molte band hanno sperimentato in quel momento.

Inoltre **Ian Mosley**, il nostro batterista, è anche il nostro responsabile finanziario, ed è molto attento ad avere sempre un margine di sicurezza. Quindi non siamo rimasti senza soldi, e siamo riusciti ad affrontare il costo della vita per quell'anno o anno e mezzo in cui è stato impossibile fare concerti. Siamo andati avanti, scrivendo il nuovo album. Lavoravamo sul materiale, che all'inizio ci scambiavamo, quando eravamo chiusi in casa e lavoravamo da lì. Poi ci siamo ritrovati di persona. C'è stato un notevole scambio creativo.

Forse, qualcosa accade quando è necessario affrontare una situazione così strana… il 2019 era stato un anno incredibile per me, avevo girato tutto il mondo, in tantissimi luoghi diversi, sia con i Marillion che con il mio progetto solista. Poi è arrivato il 2020 e tutto si è bloccato di colpo. È una sensazione molto strana. Non penso che ancora oggi abbiamo recuperato del tutto l'idea di viaggiare e fare tournée. Però siamo stati fortunati, a posteriori, ad attraversare quel momento in questo modo.

Sopra: F.E.A.R., ARAKNOPHOBIA e AN HOUR BEFORE IT'S DARK.

In parte hai anticipato la mia prossima domanda, perché volevo chiederti di parlare di come gestite la vostra attività. È una cosa che trovo affascinante: anch'io appartengo al music business, e a quanto ho capito voi siete più o meno del tutto autogestiti. È corretto?

Sì. Abbiamo un contratto di distribuzione per i dischi. Facciamo questo mestiere da molto tempo, quindi abbiamo diverse fonti di entrata, che per fortuna si sommano e ci permettono di vivere dignitosamente. Naturalmente i Marillion Weekend sono molto importanti, per noi, così come i pre-ordini degli album: queste sono le due cose che probabilmente generano le nostre entrate più alte. Riusciamo ad andare avanti suonando dal vivo quando molti altri artisti non ce la fanno, perché anche se non suoniamo negli stadi di solito riempiamo sale sufficientemente grandi. È molto costoso, però, mantenere una band *on the road*, con i tecnici, due tour bus e un camion… non è affatto economico. Soprattutto perché cerchiamo di tenere i prezzi dei biglietti a livelli ragionevoli.

Avete iniziato a gestirvi in autonomia parecchio tempo fa: la ragione è stata che sentivate che il music business ufficiale vi avrebbe detto "stop", a un certo punto?

Ci siamo arrivati quando la EMI ha risolto il nostro contratto dopo i primi otto album, e ci trovammo nella necessità di firmare per una piccola etichetta indipendente. Il risultato fu che il nostro pubblico si ridusse a metà, e le nostre entrate a meno di metà. A quel punto fu necessario trovare un modo alternativo per fare le cose. Il nostro manager, all'epoca, ci disse che avremmo dovuto pensare di trovarci un altro lavoro part-time, e noi lo licenziammo poco dopo (*ride*). Fu un momento duro, e quando ci venne l'idea di fare la prevendita dei biglietti per finanziare un tour americano, alla fine degli anni Novanta, quella fu più o meno la nascita del crowdfunding. Quel modello, che ora è diventato molto comune in molte aree dell'industria musicale, salvò il gruppo. Non saremmo qui,

ora, se non avessimo raccolto in anticipo gli ordini per ARAKNOPHOBIA e gli album successivi. Le entrate in quel modo sono molto maggiori di quelle che qualsiasi etichetta ti può garantire, senza contare che l'etichetta poi risulta proprietaria delle registrazioni, e le cifre per i diritti digitali o di streaming sono ridicole. Quindi, lo abbiamo fatto in modo da poter sopravvivere, aggiungendo a queste entrate quelle derivanti dal materiale pregresso. Credo che siamo fortunati anche perché chi ci segue appartiene a una generazione in cui molti preferiscono avere in mano un disco fisico. Oggi la maggior parte dei ragazzi e di chi ha meno di trent'anni non si sognerebbe mai di comprare un Cd: ascoltano in streaming ciò che vogliono, quando vogliono. A una generazione precedente, invece, appartiene la percezione che possedere un disco significhi possedere qualcosa di tangibile, fisico. Questo è alla base del ritorno del vinile, ma di nuovo, alla radice c'è l'idea che la musica dovrebbe essere un evento, e io credo che la musica debba essere un evento. È molto importante, e stiamo progressivamente perdendo questa percezione, nel mondo di oggi.

Penso che AN HOUR BEFORE IT'S DARK sia un grande disco. Di certo è uno dei miei preferiti nella vostra ormai enorme produzione. Recentemente sul sito *The Bulletin of the Atomic Scientists* mi ha colpito una dichiarazione, relativa al Doomsday Clock, il cosiddetto "orologio dell'Apocalisse". Secondo gli scienziati, mancano novanta secondi a mezzanotte, e siamo più vicini alla fine di quanto siamo mai stati. Ho immediatamente pensato al vostro album. C'è un collegamento? E nel caso, come si relaziona il titolo dell'album allo stato del mondo?

Certo, ci riferiamo a quel genere di cose. Il titolo ha in realtà diversi significati. Quando parliamo di "un'ora prima del buio", può anche significare che nell'ora più buia c'è una speranza. L'idea dell'orologio sulla copertina viene da lì, comunque, è l'orologio dell'Apocalisse, e sai bene che le ragioni sono molteplici. Pensiamo all'impatto della pandemia sul mondo, al riscaldamento globale che porta alla distruzione del pianeta. Sembra di guidare un treno impazzito, no? La vera domanda però è se esista al mondo la volontà di frenare in tempo, al fine di evitare conseguenze che altrimenti saranno catastrofiche. Riscaldamento globale, emergenza climatica, l'innalzamento dei mari, l'inquinamento ambientale… nomina ciò che preferisci.

Sopra: *Marillion Weekend 2023, Cruise To The Edge* 2018 e 2024.

Parliamo invece dell'album precedente, FEAR. È stato pubblicato subito dopo il referendum sulla Brexit. La sensazione fu che il messaggio fosse chiaro e legato a quegli eventi. Questo mi fa sorgere una domanda: quanto è importante, per i Marillion, riflettere lo *Zeitgeist*, ovvero lo Spirito del Tempo? Bowie, per fare un nome, era un genio in questo campo. Viveva stabilmente nel presente e tuttavia fuori dal tempo.

Ovviamente è stato concepito prima della Brexit, e dipingeva scenari che si sono puntualmente verificati. È strano che le canzoni rock a volte assomiglino alle profezie di Nostradamus, ma è andata così. La base da cui partimmo fu l'elezione di Trump e la frammentazione e polarizzazione della politica nel mondo. Se ci pensi, questo è più che sufficiente per gettare chiunque nella disperazione. Credo che Steve Hogarth avesse davvero intuito cosa stava per succedere. Ricordo che suonammo l'album in concerto a New York, al PlayStation Theater di Times Square proprio la sera in cui Trump venne eletto. Be'… mentre suonavamo, guardavamo il pubblico e c'era gente china sul proprio telefono a leggere i risultati elettorali, e ti assicuro che c'erano onde di shock e orrore che attraversavano il pubblico. Quando uscimmo dopo il concerto, proprio in Times Square, che di solito è uno dei luoghi più movimentati che puoi trovare al mondo… c'era un silenzio mai sentito. Solo persone che guardano i megaschermi, sotto shock. Non potevano credere a ciò che era accaduto. Ci sembrò stranissimo avere anticipato quel sentimento generale, con quell'album, e poi è accaduto di nuovo con l'ultimo. Quindi la risposta è che lo *Zeitgeist* è molto importante, ma non so di cosa parleremo nel prossimo disco. Voglio dire, è Steve Hogarth a scrivere i testi, quindi vedremo… temo che potrebbe riguardare la guerra in Ucraina? Non so.

Daresti ancora il nome "progressive" alla musica dei Marillion, oggi? Se la risposta è positiva, cosa significa per te esattamente?

Credo che siamo progressive nel senso più stretto della parola. Un brano come *The Crow And The Nightingale* è progressive, per fare un esempio. Per me, il termine indica semplicemente una musica priva di regole e confini. Non dovrebbe significare che sei nostalgico dei primi anni Settanta e che tutto è attraversato da Mellotron, pedali, Moog e mantelli. Dovrebbe essere una musica libera di abitare in strutture non convenzionali, che non si riducano a strofa, ritornello, inciso e via dicendo. Inoltre deve poter affrontare temi che non si trovano nella musica mainstream. Questa è una cosa che Steve Hogarth ha fatto regolarmente in passato. Dal punto di vista musicale, è una musica che definirei cinematografica: ti accompagna in un viaggio, sia con le parole che con le note, e per me questo è il vero significato del termine progressive. D'altronde sento influenze progressive in molti gruppi, e anche elementi di classical, folk, e perfino musica

tradizionale americana. A me questo suona progressive.

Facciamo un gioco, ora. Ti dirò i nomi di alcuni chitarristi, e ti chiedo di commentare con il minimo numero di parole che riesci. Fallo istintivamente, esprimendo i tuoi sentimenti verso la loro musica. Inizio con Steve Hackett.
Un musicista fantastico, vero innovatore e un grande amico.

Robert Fripp.
Un enigma. Un tecnico superlativo. Dopo avere visto il documentario sui **King Crimson**, però, pensare cosa possa significare essere in una band insieme a qualcuno con una personalità come la sua mi ha dato gli incubi. Se non l'hai visto… guardalo. Ne vale la pena.

Keith Richards.
Ha-ha… boria e droga, lo sai… lui incarna lo spirito del rock'n'roll.

George Harrison.
Un genio, probabilmente sottostimato perché era nella stessa band di altri due geni. Alcune delle canzoni che ha scritto sono tra le mie preferite del repertorio dei **Beatles**. Inoltre, suonava ciò che era giusto suonare per una certa canzone, e non tutti i musicisti hanno questa caratteristica.

Un chitarrista che purtroppo non posso non menzionare: Jeff Beck.
Cosa mai si può dire di Jeff… un musicista originalissimo, in cui il fuoco sacro non si è mai spento. Questo è ciò che mi ha sempre impressionato di lui. L'ho visto dal vivo alcune volte, ma ti assicuro, il suo tocco sulla chitarra, il modo in cui la sua tecnica si è sviluppata negli anni, erano il segno che non ha mai smesso di evolversi come esecutore, ed è stato un vero innovatore e un genio.

Mike Oldfield.
Di nuovo, TUBULAR BELLS è il lavoro di un genio, specialmente se consideri la sua età all'epoca, e il fatto che padroneggiava tantissimi strumenti. Un personaggio un po' strano, ma indubbiamente un genio.

C'è qualche artista, noto o emergente, con il quale tu o la band vorreste collaborare? Ti farò ridere: mi piacerebbe sentire Hogarth cantare con Lana Del Rey, in qualche occasione. Ha pubblicato un album sorprendente, poco tempo fa.
La risposta più onesta che ti posso dare è "non so". Voglio dire… ci sono persone che ammiro da sempre e con le quali mi piacerebbe collaborare. **Kate Bush**, sarebbe un sogno lavorare con lei. **Joni Mitchell**, ma temo che sia troppo avanti con gli anni per queste cose. Ti direi anche **Peter Gabriel**, ma per quanto ami il suo lavoro la sua musica più recente non mi ha ancora colpito in pieno. In generale mi piacciono i singer-songwriter… come li chiamate? Cantautori? Ma questi sarebbero i nomi. Senza dimenticare **Steve Hackett**: stiamo lavorando a un album insieme, da… da tantissimo tempo. Pian piano ci stiamo arrivando. Non lo abbiamo ancora davvero annunciato, ma spero che entro la fine dell'anno prossimo vedrà la luce.

Hackett è una delle persone più gentili che io abbia mai incontrato.
È fantastico, davvero. Spesso usciamo a cena insieme, e finiamo sempre per parlare di chitarre, pedali, e di cosa funziona nel mondo e cosa no. È un grande uomo.

Ultima domanda. I Marillion hanno più di quarant'anni di storia alle spalle. Nel passato c'era questa idea che nessun gruppo rock avrebbe avuto senso con membri più vecchi di forse trent'anni. Ovviamente non è vero: ho visto gli Stones due volte, nel 2022, ed erano incredibili, a ottant'anni. Ma tu: per quanto tempo pensi che i Marillion continueranno, nel futuro? E personalmente, quale consideri un buon traguardo di una carriera – come Steve Rothery?
Ho la sensazione che continueremo fino a che uno o più di noi non stramazzeranno a terra (*ride*). Mi piace pensare che avremo un'altra decina d'anni. Siamo tutti intorno ai sessanta, ora, e chissà cosa ci aspetta dietro l'angolo. Quindi la regola è: goditi la vita e fai quello che puoi fare. Io penso di poter realizzare almeno un altro paio di album in studio, e sto lavorando su tre progetti solisti diversi al momento, che vorrei portare in porto nell'arco dei prossimi dieci anni… ma in realtà spero il prossimo anno! Poi, sai, ho la sensazione che gli ultimi tre album che abbiamo realizzato fossero molto buoni, e la sfida sarà arrivare allo stesso livello, o addirittura superarlo. Quindi questo è ciò che cercheremo di fare quando il prossimo anno inizieremo nuovamente a scrivere, per pubblicare un nuovo album davvero buono.

Anche alla chitarra acustica Rothery è un interprete eccellente (Padova, 28 aprile 2023).

ABBONATI

ALLA TUA RIVISTA PREFERITA

LA RICEVI A CASA APPENA STAMPATA

CONSEGNA GARANTITA ENTRO 48H

Posteitaliane Posta PremiumPress

Con l'abbonamento cartaceo la versione digitale è in **OMAGGIO**!

Riceverai 6 numeri a soli

43,90€

invece di ~~59,40€~~

Disponibile su App Store

DISPONIBILE ANCHE IN DIGITALE

Scansiona il QrCode per abbonarti oppure contattaci

Telefono 02 87168197

online www.sprea.it/prog

email abbonamenti@sprea.it

WhatsApp 329 3922420

Informativa ex Art.13 LGS 196/2003. I suoi dati saranno trattati da Sprea SpA, nonché dalle società con essa in rapporto di controllo e collegamento ai sensi dell'art. 2359 c.c. titolari del trattamento, per dare corso alla sua richiesta di abbonamento. A tale scopo, è indispensabile il conferimento dei dati anagrafici. Inoltre previo suo consenso i suoi dati potranno essere trattati dalle Titolari per le seguenti finalità: 1) Finalità di indagini di mercato e analisi di tipo statistico anche al fine di migliorare la qualità dei servizi erogati, marketing, attività promozionali, offerte commerciali anche nell'interesse di terzi. 2) Finalità connesse alla comunicazione dei suoi dati personali a soggetti operanti nei settori editoriale, largo consumo e distribuzione, vendita a distanza, arredamento, telecomunicazioni, farmaceutico, finanziario, assicurativo, automobilistico e ad enti pubblici ed Onlus, per propri utilizzi aventi le medesime finalità di cui al suddetto punto 1) e 2). Per tutte le finalità menzionate è necessario il suo esplicito consenso. Responsabile del trattamento è Sprea SpA via Torino 51 20063 Cernusco SN (MI). I suoi dati saranno resi disponibili alle seguenti categorie di incaricati che li tratteranno per i suddetti fini: addetti al customer service, addetti alle attività di marketing, addetti al confezionamento. L'elenco aggiornato delle società del gruppo Sprea SpA, delle altre aziende a cui saranno comunicati i suoi dati e dei responsabili potrà in qualsiasi momento essere richiesto al numero +39 0287168197 "Customer Service". Lei può in ogni momento e gratuitamente esercitare i diritti previsti dall'articolo 7 del D.L gs.196/03 – e cioè conoscere quali dei suoi dati vengono trattati, farli integrare, modificare o cancellare per violazione di legge, o opporsi al loro trattamento – scrivendo a Sprea SpA via Torino 51 20063 Cernusco SN (MI).

Dalla A alla Z:
Yes
TALES FROM TOPOGRAPHIC OCEANS

Testo: **Paolo Carnelli**

Il 7 dicembre 1973 gli **Yes** pubblicavano il loro sesto album, il monolitico TALES FROM TOPOGRAPHIC OCEANS. Reduci dal successo del precedente CLOSE TO THE EDGE, che ospitava sulla prima facciata l'omonima suite, **Jon Anderson** e soci iniziarono a lavorare su quattro lunghi brani da distribuire sui due lati del nuovo disco. Poi però l'ambizione ebbe il sopravvento e il risultato finale fu un doppio album contenente addirittura quattro suite da circa venti minuti ciascuna. Troppo anche per l'epoca? Forse sì, anche se TALES si aggiudicò il disco d'oro ancora prima di arrivare nei negozi, forte delle oltre 75.000 copie vendute in pre ordine. Va detto che anche i critici più affezionati – vedi quel **Chris Welch** del «Melody Maker» che aveva praticamente fatto da padrino al gruppo – iniziarono a storcere il naso: Welch accusò la band di aver estremizzato la propria proposta musicale sulle ali dell'entusiasmo generato dai consensi ottenuti con il disco precedente, sopravvalutando le proprie capacità di arrangiatori e compositori. In realtà, anche se in alcuni membri del gruppo era indubbiamente subentrata un po' di presunzione e megalomania, TALES FROM TOPOGRAPHIC OCEANS è il frutto di quello stesso processo di crescita, senza compromessi, iniziato due anni prima con THE YES ALBUM. Difficile pensare che il percorso potesse avere uno sbocco differente.
Nel corso degli anni TALES è diventato suo malgrado uno dei principali imputati nel processo di revisione e dismissione del Progressive Rock intentato da rockettari, punkettari e discotecari, e pure con una buona dose di successo. Solo negli ultimi anni si sono levate voci di amnistia, e si è tornato ad ascoltare questa opera in maniera più serena. Fatto sta che anche a cinquant'anni di distanza dalla sua pubblicazione non mancano di certo le curiosità e gli aneddoti da raccontare…

A

Advision Studios. TALES FROM TOPOGRAPHIC OCEANS è il primo album degli Yes a essere inciso presso i Morgan Studios di Londra. La decisione di abbandonare gli Advision, dove erano stati incisi tutti gli album precedenti, era motivata principalmente dal fatto che i Morgan Studios erano stati i primi a importare in Inghilterra il registratore M79 a ventiquattro tracce della **3M**: in questo modo la band avrebbe potuto usufruire di ben otto tracce in più rispetto alle canoniche sedici utilizzabili fino a quel momento. Purtroppo il nuovo macchinario si rivelò decisamente poco affidabile, rendendo ancora più complicata la lavorazione del nuovo disco. Inoltre l'organizzazione poco lineare del lavoro in studio trasformò il master finale dell'album in una specie di rompicapo: nonostante il numero di tracce a disposizione del gruppo fosse aumentato, fu ugualmente necessario accorpare all'interno di ogni traccia suoni e strumenti totalmente differenti tra loro. Steven Wilson, che nel 2016 si è occupato del remix di TALES FROM TOPOGRAPHIC OCEANS a partire dai master multitraccia originali, ha rivelato che *Ritual* era costituita da oltre cento segmenti diversi.

B

Black Sabbath. Mentre gli Yes stavano incidendo TALES FROM TOPOGRAPHIC OCEANS nella sala 3 dei Morgan Studios, nella sala 4 i Black Sabbath erano impegnati nella registrazione del loro quinto album, SABBATH BLOODY SABBATH. Proprio al bar dello studio avvenne l'incontro tra la band e il tastierista degli Yes, **Rick Wakeman**, il quale finì per prendere parte alla realizzazione dell'album suonando le tastiere, il pianoforte e il sintetizzatore. Come racconta il chitarrista **Tony Iommi** nella sua autobiografia, poiché Wakeman non volle essere pagato, i Black Sabbath decisero di regalargli delle casse di birra come segno di gratitudine per il lavoro svolto.

C

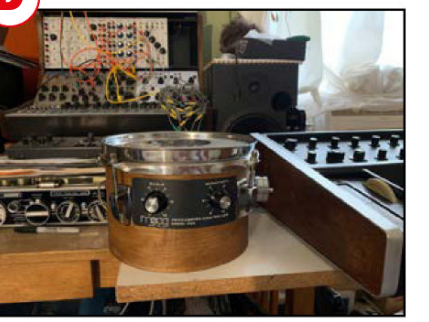
Curry. Tra le tante storie surreali legate a TALES FROM TOPOGRAPHIC OCEANS, forse la più conosciuta è quella che vide protagonista ancora una volta Rick Wakeman, beccato a mangiare sul palco durante una delle date del tour inglese. "C'era un pezzo in particolare di TALES, non ricordo esattamente quale, durante il quale avevo poco o niente da fare. E quel poco che dovevo fare non mi entusiasmava per niente. Così me ne stavo lì fermo in piedi a rompermi le palle. Per passare il tempo mi sono rivolto al mio tecnico del suono, **John Cleary**, che era posizionato sotto le tastiere, pronto a intervenire nel caso si verificasse qualche inconveniente, e gli ho bisbigliato: «John, alla fine del concerto ce ne andiamo insieme a cena a mangiare indiano». Con tutto il rumore che c'era sul palco, John deve aver sentito solo l'ultima parte della frase: 'mangiare indiano'. È scomparso e dopo una ventina di minuti ho iniziato a sentire un profumo

delizioso… mi sono chinato e ho visto John che, da sotto le tastiere, mi porgeva una ciotola di pollo al curry, un paio di focacce di farina di lenticchie e ceci, e una frittella di cipolla. Ma in realtà non gli avevo chiesto di andarmi a prendere da mangiare, gli avevo solo detto che saremmo andati a mangiare insieme *DOPO* lo spettacolo! A quel punto però non ho potuto fare a meno di prelevare il cibo da sotto il Mellotron e posizionarlo sopra l'Hammond. Con una mano suonavo e con l'altra mangiavo, ma penso che nessuno si sia accorto di nulla, perché la scodella era coperta dalla mia cappa. Solo Jon si è reso conto di quello che stava succedendo, perché anche lui aveva sentito l'odore del cibo. Anzi, a un certo punto è venuto verso la mia postazione e si è preso un pezzo di focaccia. **Steve Howe** invece mi ha guardato male".

D

Drum Controller. Per il tour di TALES FROM TOPOGRAPHIC OCEANS il live set del batterista Alan White comprendeva anche il

D



celebre Moog 1130 Drum Controller, un tamburo in grado di interagire con i

sintetizzatori Moog, come il Moog Modular o il Minimoog, riproducendo le timbriche dei synth in modalità percussiva. È possibile ascoltare il Moog Drum Controller all'opera anche all'interno dell'album, durante la sezione tribale di *Ritual*, esattamente al minuto sedici. Praticamente nello stesso periodo, la stessa apparecchiatura venne utilizzata da **Carl Palmer** durante le registrazioni dell'album BRAIN SALAD SURGERY di ELP.

E

Expanded edition. Tra le varie edizioni di TALES FROM TOPOGRAPHIC OCEANS, senza dubbio quella curata nel 2016 da **Steven Wilson** rappresenta la versione definitiva. Come già accaduto con altri titoli della discografia del gruppo, Wilson si è infatti occupato di remixare in formato stereo e 5.1 l'intero album, partendo dai nastri multitraccia originali. Per completare il remix ci sono voluti ben tre anni di lavoro, ma come ha avuto modo di affermare il musicista inglese, ne è valsa sicuramente la pena: "Volevo rendere giustizia all'album. I nuovi mix hanno una brillantezza e una carica che spero possano esaltare ancora di più l'ascolto di chi considera TALES il più grande capolavoro degli Yes o convincere i più scettici a riascoltarlo con maggiore attenzione. Indubbiamente non si tratta di un disco complicato, ma a mio avviso è un lavoro geniale e troppo spesso sottovalutato, attraverso il quale la band è riuscita a dare vita a una delle opere più ambiziose, affascinanti e originali nella storia del rock".

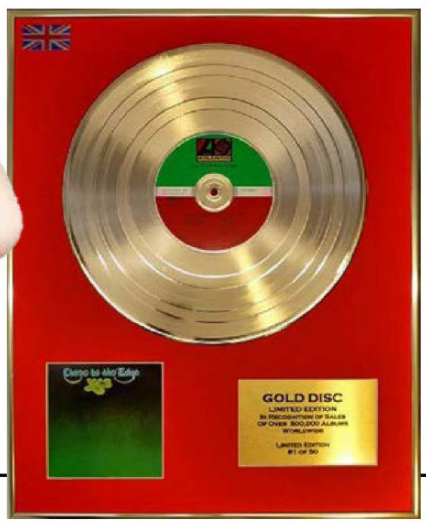
«In quel periodo Jon aveva un'idea del tutto visionaria, secondo cui bastava entrare in studio e, se le vibrazioni erano quelle giuste, alla fine della giornata le registrazioni sarebbero andate a buon fine praticamente da sole»
(Chris Squire)

F

Fretless. Nella suite che occupa la seconda facciata di TALES FROM TOPOGRAPHIC OCEANS, ovvero *The Remembering*, è possibile ascoltare **Chris Squire** suonare il basso fretless, una vera rarità. Per la precisione, si tratta di un basso JS-2 della Guild. Squire era molto orgoglioso della sua performance: "Si tratta di una delle parti più belle che abbia mai suonato. Il brano è molto tranquillo e anche la partitura di basso è molto delicata. Nonostante non si tratti di una linea di basso particolarmente prominente o veloce, mi inorgoglisce di più rispetto a tante altre mie incisioni di cui il pubblico è entusiasta".

G

Gold. TALES FROM TOPOGRAPHIC OCEANS è stato il primo album in Gran Bretagna a ottenere il disco d'oro prima ancora della sua effettiva pubblicazione, grazie alle 75.000 copie acquistate in pre-ordine. Successivamente, TALES raggiungerà il primo posto nelle classifiche britanniche (occupandolo per due settimane) e il sesto in quelle statunitensi.



H

Heart Of The Sunrise. All'interno delle quattro suite di TALES sono presenti numerose citazioni di brani precedentemente pubblicati dagli Yes. Una delle più evidenti è la citazione pianistica di *Heart Of The Sunrise* al minuto undici di *The Revealing Science Of God*. L'inizio di *The Remembering* sembra invece anticipare una delle melodie che caratterizzeranno qualche anno dopo la suite *Awaken* (GOING FOR THE ONE).

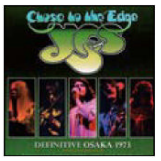
I

Incident. Sotto pressione per l'incombere delle scadenze legate alla consegna dei master definitivi dell'album, Jon Anderson e il produttore **Eddie Offord** rischiarono di vanificare tutti gli sforzi fatti a causa di una tragica disattenzione, come ricorda lo stesso Anderson: "Dopo l'ennesima notte insonne trascorsa davanti al mixer, impacchettammo finalmente tutti i nastri e alle nove di mattina salimmo in macchina per andare a consegnarli alla casa discografica. Mentre cercava le chiavi, Eddie appoggiò i nastri sul tetto della macchina. Solo una volta partiti ci rendemmo conto che ci eravamo dimenticati i nastri sul tetto e che da lì erano scivolati direttamente in mezzo alla strada. Feci appena in tempo a precipitarmi fuori dalla macchina e a raccoglierli, mentre un grosso autobus rosso a due piani stava sopraggiungendo nella direzione opposta. Sarebbe sicuramente passato sopra i nastri distruggendoli".

I

di uno Yogi del guru **Paramhansa Yogananda**, da cui il cantante trasse ispirazione per la struttura del nuovo album degli Yes: "Iniziammo a parlare della meditazione all'interno della musica, cose veramente forti, e mi diede questo libro in cui si menzionavano le scritture śā striche. Leggendolo mi è venuto il desiderio di realizzare della musica ispirata a quei concetti, in particolar modo l'idea di dare vita a una composizione divisa in quattro parti, ognuna collegata a uno dei quattro temi principali analizzati dalle scritture". La scintilla che fece accendere la fantasia di Anderson fu una nota a piè di pagina che, a proposito delle regole śāstriche, spiegava come si riferissero "ai śāstra, letteralmente 'libri sacri', i quali comprendono quattro generi di scritture: *Sruti*, *Smrti*, *Purana* e *Tantra*. Questi vasti trattati riguardano ogni aspetto della vita religiosa e sociale, nonché gli ambiti della legge, della medicina, dell'architettura, dell'arte e via dicendo". La nota fornì al cantante l'idea della struttura quadripartita per l'organizzazione dei contenuti testuali e musicali dell'album.

J



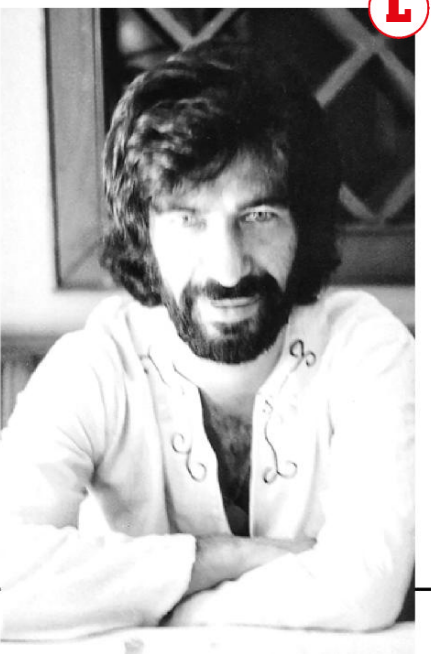
Japan. Nel marzo del 1973, gli Yes volarono per la prima volta in Giappone e in Australia per una serie di concerti. L'idea della copertina di TALES nacque proprio durante il viaggio aereo da Londra a Tokyo, come ricorda il pittore e grafico **Roger Dean**: "La realizzazione della copertina di TALES FROM TOPOGRAPHIC OCEANS è avvenuta in maniera diversa rispetto alle precedenti copertine degli Yes, perché in questo caso prima di mettermi all'opera ne ho discusso a lungo con Jon Anderson. Mentre tutti si aspettavano che proponessi una mia idea e che, dopo averla sviluppata, la presentassi al gruppo per l'approvazione definitiva, stavolta io e Jon abbiamo parlato della copertina che avrei dovuto realizzare durante un viaggio aereo da Londra a Tokyo, passando per l'Alaska. Ci siamo lasciati ispirare dalle forme del paesaggio che vedevamo dai finestrini e al tempo stesso abbiamo discusso del libro *The View Over Atlantis* di **John Michell**… quindi delle cosiddette 'ley lines' o 'dragon lines', linee mistiche che idealmente collegano tra loro specifici punti geografici o elementi naturali". A quanto pare, ogni musicista della band ha scelto una formazione geologica o una struttura rocciosa da inserire nella cover, poi opportunamente ricontestualizzata da Dean.

K

King Crimson. Pochi giorni prima di partire con gli Yes per il già citato tour in Giappone, Anderson partecipò al matrimonio dell'ex batterista della band, **Bill Bruford**, e al successivo party. Fu proprio in quell'occasione che ebbe modo di fare due chiacchiere con **Jamie Muir**, lo stravagante ed eclettico percussionista dai baffi a manubrio che all'epoca militava insieme a Bill nei King Crimson di LARKS' TONGUES IN ASPIC. Muir regalò a Anderson una copia del libro *Autobiografia*

L

Lane, Brian. Dopo che l'idea di Anderson di registrare il nuovo album all'interno di una tenda in mezzo a una foresta venne bocciata, il manager del gruppo, **Brian Lane**, provò a placare il dispotico cantante conferendo alla sala 3 dei Morgan un aspetto più bucolico. In mezzo agli strumenti fecero così la loro comparsa fiori e piante varie, oltre a sagome di cartone di mucche e pecore, con tanto di staccionate e balle di fieno. Eddie Offord ricorda come dopo qualche settimana le piante fossero tutte morte e le mucche fossero state imbrattate con scritte di vario genere.

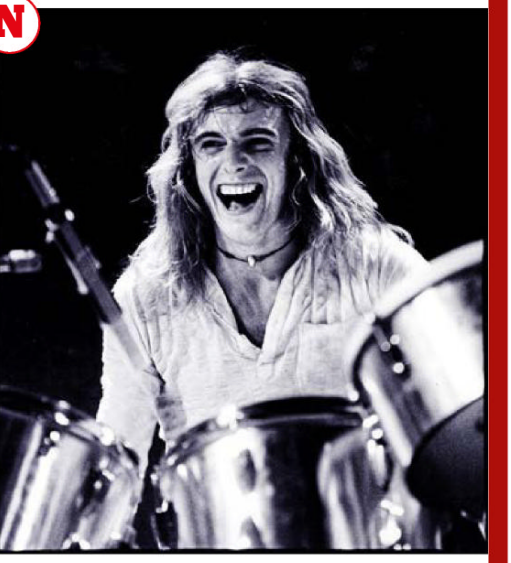


M

Manticore Studios. Prima di entrare in studio di registrazione, gli Yes si dedicarono al consueto periodo di assemblaggio del materiale che avrebbe fatto parte del nuovo album. Nella primavera del 1973 i cinque musicisti trascorsero circa un mese a provare presso gli studi della Manticore, di proprietà di **Keith Emerson**, **Greg Lake** e Carl Palmer. Da qualche mese infatti i tre musicisti avevano acquistato un vecchio cinema londinese degli anni Trenta al 392 di North End Road, Fulham, e lo avevano trasformato in una sala prove su due livelli: dalla vecchia platea erano state rimosse quasi tutte le poltrone ma era stato mantenuto il palcoscenico, mentre l'area originariamente occupata dalla galleria del cinema era completamente appannaggio del trio.

N

Nous sommes du soleil. La partitura di pianoforte che caratterizza la sezione finale di *Ritual* è stata composta dal batterista **Alan White** alla chitarra e poi trasposta sul piano da Rick Wakeman.

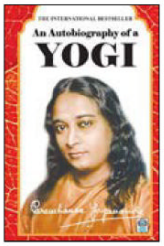


O

Oyster. In occasione del tour di TALES, gli Yes decisero per la prima volta di curare in maniera particolare l'allestimento scenico, oltre al disegno luci, inserendo sul palco degli elementi in vetroresina che potessero rimandare in qualche modo all'artwork del disco. Tra questi elementi, realizzati da Roger Dean e da suo fratello **Martyn**, c'erano un tunnel semitrasparente e illuminato che permetteva ai musicisti di emergere dal centro del palco all'inizio dello spettacolo, una postazione mobile della

batteria che si apriva e si chiudeva come una gigantesca ostrica per poi trasformarsi in una specie di mostro volante, delle canne d'organo/piante marine/denti di balena stilizzati posizionati dietro alle tastiere di Rick Wakeman, e infine diversi funghi che popolavano la parte frontale del palco. L'idea di base per lo sfondo era invece quella di conferirgli un aspetto volutamente ambiguo: ricordava qualcosa, ma non era possibile individuare chiaramente di cosa si trattasse. Una spiaggia? Una barriera corallina? A seconda della posizione delle luci, la scena cambiava e le forme potevano sembrare fiori, animali o anche strani macchinari. Purtroppo durante uno dei concerti la struttura a forma di ostrica che racchiudeva la postazione di Alan White rimase bloccata e fu necessario aprirla con un piccone per evitare che il batterista rimanesse senza ossigeno.

P

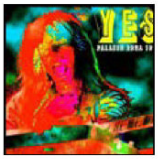


Paramhansa Yogananda. A conferma della sua rilevanza nella controcultura dell'epoca, l'autore di *Autobiografia di uno Yogi* è uno dei personaggi presenti sulla copertina di SGT. PEPPER'S LONELY HEARTS CLUB BAND dei **Beatles**.

Q

Quality. L'effettivo valore delle composizioni presenti su TALES FROM TOPOGRAPHIC OCEANS è stato oggetto negli anni di ampio dibattito. Chi sembra non avere dubbi è **Roine Stolt**, cantante e chitarrista dei Flower Kings: "Quando lo acquistai, nel 1973, fu la conferma della grandezza degli Yes dopo CLOSE TO THE EDGE. Lo suonai alla morte, spesso due volte al giorno. Al suo interno c'è tutto: semplici canzoni folk, intuizioni sinfoniche, improvvisazioni elettroniche, tempi dispari e testi fantastici".

R



Roma. Il tour mondiale di TALES FROM TOPOGRAPHIC OCEANS si concluse al Palazzo dello Sport di Roma il 23 aprile del 1974. La setlist di quella sera fu la seguente: *Firebird Suite, Siberian Khatru, And You And I, Close To The Edge, The Revealing Science Of God, The Ancient, Ritual, Roundabout, Starship Trooper.* A quanto pare nel pomeriggio Rick Wakeman ebbe dei seri problemi con i suoi Mellotron, che furono rimpiazzati a tempo di record, rendendo possibile il regolare svolgimento del concerto.

S

Sole. Delle quattro suite di TALES FROM TOPOGRAPHIC OCEANS, *The Ancient* è quella che contiene meno parti cantate. In una di queste, Anderson scandisce una serie di parole legate al sole in varie lingue diverse: *Sol* (latino), *Dhoop* (Hindi), *Sun* (Inglese), *Ilios* (Greco), *Naytheet* (Gujarati), *Ah Kin* (Maya), *Saule* (Lituano), *Tanatiuh* (Azteco), *Qurax* (Chulym), *Gunes* (Turco), *Grian* (Gaelico), *Surje* (Nepalese), *Ir* (Singalese), *Samse* (Arabo Siriano).

T

Title. Originariamente l'album avrebbe dovuto intitolarsi "Tales From Tobergraphic Oceans". A quanto pare il termine "tobergraphic" era stato inventato da Jon Anderson prendendo spunto dalle teorie dell'astronomo inglese sir Fred Hoyle. Fu il direttore della Atlantic **Phil Carson** a suggerire a Anderson di sostituire "tobergraphic" con "topographic", vista la vicinanza fonetica delle due parole, suggerimento che venne prontamente recepito. In questo modo il titolo assunse il significato di "racconti della topografia oceanica", intesa come descrizione dei fondali marini.

U

USA. La prima parte del tour americano di TALES iniziò il 7 febbraio 1974 da Gainesville, Florida e finì il 25 marzo 1974 a Dallas, Texas. Il 18 e 20 febbraio gli Yes si esibirono al Madison Square Garden di New York. Secondo il giornalista del «Melody Maker», Chris Welch, l'incasso delle due date fu di ben 200.000 dollari.

V

Vangelis. Quando al termine del tour di TALES Rick Wakeman comunicò agli altri musicisti di voler lasciare la band, Jon Anderson e Phil Carson volarono a Parigi per incontrare il compositore e tastierista greco **Vangelis Papathanassiou**, già leader degli **Aphrodite's Child**. Jon e Phil riuscirono a trascinare Vangelis in Inghilterra con la sua strumentazione e a convincerlo a provare per alcune settimane insieme alla band. La stampa musicale seguì con attenzione il casting del talentuoso artista greco, che sapeva suonare organo, pianoforte, vibrafono, sintetizzatore, batteria, flauto e vari strumenti etnici. Purtroppo la forte personalità e la particolare attitudine artistica di Papathanassiou, totalmente votata all'improvvisazione, non collimavano affatto con le dinamiche a cui gli Yes erano abituati e quindi il matrimonio non andò in porto. A quel punto la band, su consiglio del giornalista Chris Welch, scelse il tastierista svizzero **Patrick Moraz** (Refugee).

YES
TALES FROM TOPOGRAPHIC OCEANS
(ATLANTIC, 1973)

Side 1
The Revealing Science Of God (Dance Of The Dawn) – 20'27"

Side 2
The Remembering (High The Memory) – 20'38"

Side 3
The Ancient (Giants Under The Sun) – 18'34"

Side 4
Ritual (Nous sommes du soleil) – 21'35"

Jon Anderson – lead vocals, percussion
Steve Howe – guitars, electric sitar, lute, backing vocals
Chris Squire – bass guitar, backing vocals
Rick Wakeman – keyboards
Alan White – drums, percussion

W

WC. Durante le sessioni di registrazione di TALES ci fu un altro episodio curioso che vide protagonista Jon Anderson. Un giorno infatti Jon si presentò in studio e fece notare a Eddie Offord come a suo avviso la propria voce avesse una resa migliore quando cantava nel bagno di casa rispetto a quando era impegnato in sala di incisione. Poiché ogni tentativo di accontentarlo non sortì gli effetti sperati, il cantante chiese a **Michael Tait**, addetto luci e uomo di fiducia del gruppo, di costruirgli un finto bagno all'interno della sala. "Voleva ottenere quell'esatto tipo di riverbero, di eco. Non servì a niente spiegargli che per riprodurre quell'effetto c'era bisogno di pareti vere, fatte di mattoni. Gli suggerii di provare a cantare nel bagno dello studio, ma non ci fu nulla da fare. Mi obbligò a costruire una scatola di compensato e a foderarla incollando sulla parte interna tante mattonelle bianche. Che si staccavano in continuazione mentre registravamo".

Y

Young Christian. All'interno di *The Revealing Science Of God,* la sezione denominata "Young Christians" (minuto quattordici) è in realtà un outtake delle session di FRAGILE, opportunamente rivisitato per l'occasione. La versione originale è stata pubblicata come bonus track nell'edizione di FRAGILE del 2015 (Steven Wilson remix) con il titolo di *All Fighters Past*.

Z

Zurich. Al momento l'unica registrazione tratta dal tour di TALES a essere stata pubblicata ufficialmente è la versione live di *Ritual* tratta dal concerto di Zurigo del 21 aprile 1974, contenuta tra le bonus tracks dell'edizione 2016 (Steven Wilson remix) dell'album. Successivamente *Ritual* venne eseguita regolarmente dal vivo fino all'estate del 1976; non a caso è presente anche nel doppio live YESSHOWS del 1980.

«Il mio problema era che la musica che avrei dovuto suonare non risultava ancora definita, non era ben rodata. Non c'era verso di convincermi che quello a cui stavamo lavorando sarebbe diventato un grande album»
(Rick Wakeman)

NEL PROSSIMO NUMERO

ATOMIC ROOSTER
FROM YESTERDAY TO TODAY

ELP 1973-2023
BRAIN SALAD SURGERY

MOONGARDEN
IL RITORNO

PROG SARÀ IN EDICOLA OGNI 20 DEI MESI DISPARI

PROG ITALIA

Bimestrale
www.stonemusic.it - prog@stonemusic.it

La Divisione Musica di Sprea edita anche:
CLASSIC ROCK - VINILE - STONE MUSIC

A cura di: Guido Bellachioma
Coordinamento: Paolo Carnelli
Supervisione: Marina Loreti
Progetto grafico: Massimiliano D'Affronto (8x8 Srl)
Impaginazione: Gianluca Soddu e Massimiliano D'Affronto
Collaboratori: Roberto Attanasio, Carmine Aymone, Alexandro Baldassarini, Lorenzo Barbagli, Luca Benporath, Carlo Camilloni, Ezio Candrini, Fabio Capuzzo, Giordano Casiraghi, Simone Cecchetti, Renzo Chiesa, Giovanni Coccia, Diego Coniglio, Fabio D'Emilio, Gianluca De Rossi, Antonio De Sarno, Francesco Desmaele, Domenico di Bona, Federico Floresta, Nino Gatti / The Lunatics, Francesco Gazzara, Vincenzo Giorgio, Claudio Lodi, Giovanni Loria, Raimondo Luciani, Roberto Masotti, Simone Mazzilli, Giuliano Piccininno, Riccardo Piccirillo, Alberto Popolla, Lorenza "Pigliamosche" Ricci, Enrico Rolandi, Franco Vassia, Vito Vita, Giampiero Wallnofer, Marco Olivotto
P.R. Barbara Caserta- Tel. 333 3382334 - barbaracaserta@sprea.it

Sprea S.p.A.
Sede Legale: Via Torino, 51 20063 Cernusco Sul Naviglio (Mi) – Italia
PI 12770820152 - Iscrizione camera Commercio 00746350149

CDA: Luca Sprea (Presidente), Alessandro Agnoli (Amministratore Delegato), Giulia Spreafico (Divisione digital), Stefano Pernarella

ADVERTISING, SPECIAL PROJECTS & EVENTS
Marketing & Business Development: Fabiano Magnani
Tel. 345 1475125 - fabianomagnani@sprea.it
Segreteria: Emanuela Mapelli - Tel. 02 92432244 - emanuelamapelli@sprea.it

SERVIZIO QUALITÀ EDICOLANTI E DL
Sonia Lancellotti, Luca Mucchi: Tel. 02 92432295
distribuzione@sprea.it 351 5582739

ABBONAMENTI E ARRETRATI
Abbonamenti: si sottoscrivono on-line su www.sprea.it/prog
abbonamenti@sprea.it Tel: 02 87168197 (lun-ven / 9:00 -13:00 e 14:00 - 18:00)
Il prezzo dell'abbonamento è calcolato in modo etico perché sia un servizio utile e non in concorrenza sleale con la distribuzione in edicola.
Arretrati: si acquistano on-line su www.sprea.it/arretrati
abbonamenti@sprea.it
329 3922420

FOREIGN RIGHTS
Paolo Cionti: Tel. 02 92432253 - paolocionti@sprea.it

SERVIZI CENTRALIZZATI
Art director: Silvia Taietti
Grafici: Alessandro Bisquola, Nicole Bombelli, Tamara Bombelli, Nicolò Digiuni, Marcella Gavinelli, Luca Patrian
Coordinamento: Chiara Civilla, Tiziana Rosato, Roberta Tempesta, Silvia Vitali
Amministrazione: Erika Colombo (responsabile), Silvia Biolcati, Irene Citino, Desirée Conti, Sara Palestra - amministrazione@sprea.it
Ufficio Legale: Francesca Sigismondi

Prog. testata registrata al tribunale di Milano il 27/06/2005 con il numero 522.
ISSN: 2039-649X
Autorizzazione ROC n° 6282 del 29/08/2001

Direttore Responsabile: Luca Sprea

Distributore per l'Italia:
Press-Di Distribuzione stampa e multimedia s.r.l. – 20090 Segrate

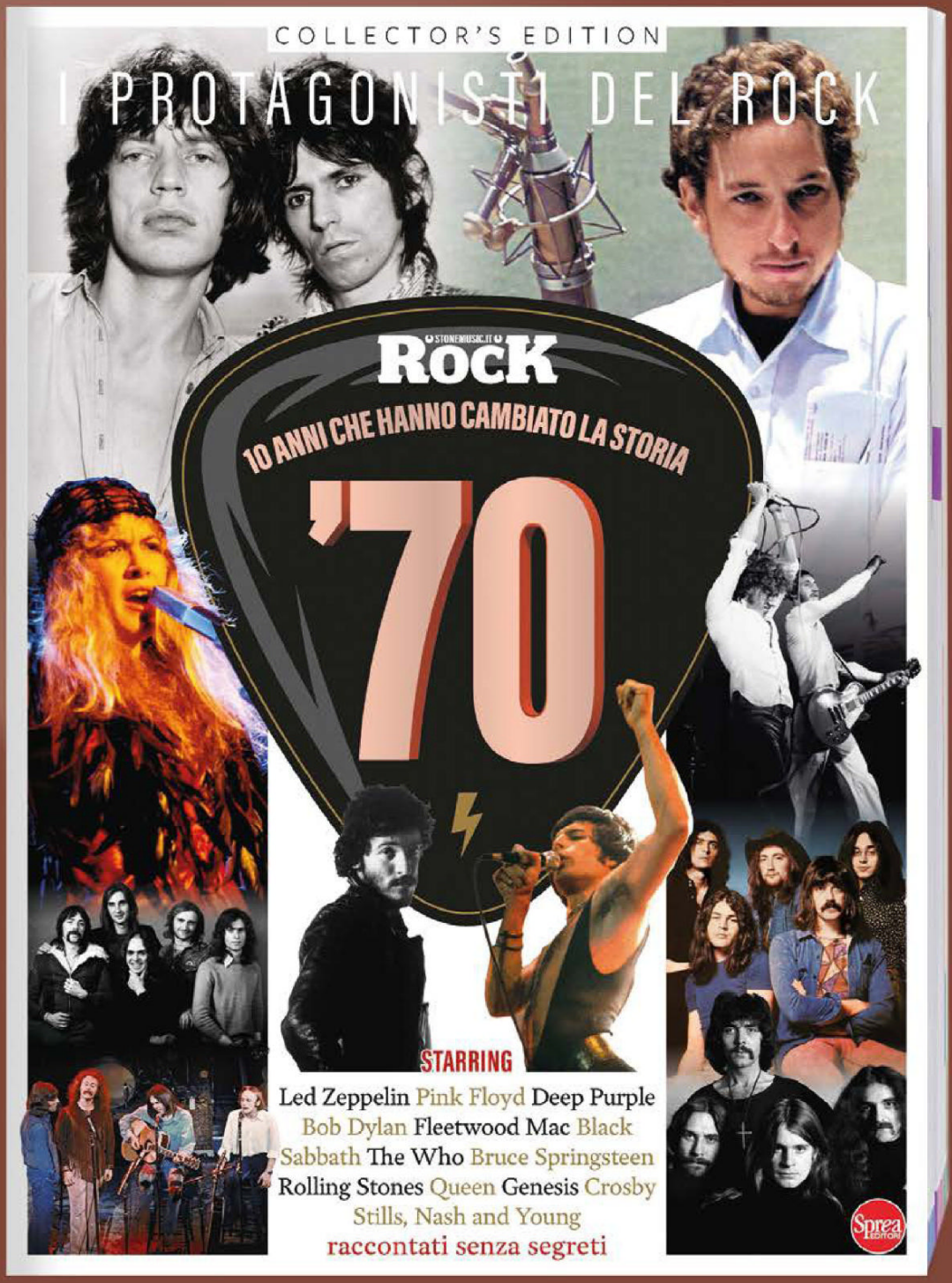
Distributore per l'Estero:
So.Di.P S.p.A. Via Bettola, 18 - 20092 Cinisello Balsamo (MI)
Tel 02 66030400 - Fax 02 66030269 - sies@sodip.it

Stampa: Arti Grafiche Boccia S.p.A.- Via Tiberio Claudio Felice, 7, 84131 Salerno

Copyright: Sprea S.p.A.
Informativa su diritti e privacy
La Sprea S.p.A. è titolare esclusiva della testata Prog e di tutti i diritti di pubblicazione e diffusione in Italia. L'utilizzo da parte di terzi di testi, fotografie e disegni, anche parziale, è vietato. L'Editore si dichiara pienamente disponibile a valutare – e se del caso regolare – le eventuali spettanze di terzi per la pubblicazione di immagini di cui non sia stato eventualmente possibile reperire la fonte. Informativa e Consenso in materia di trattamento dei dati personali GDPR Reg. UE 679/2016 e del Codice Privacy d.lgs. 196/03 così come modificato dalle disposizioni di adeguamento alla Legge Italiana D.Lgs 101/2018. Nel vigore del GDPR Reg. UE 679/2016 e del Codice Privacy d.lgs. 196/03 così come modificato dalle disposizioni di adeguamento alla Legge Italiana D.Lgs 101/2018. artt. 24 e 25, è Sprea S.p.A. (di seguito anche "Sprea"), con sede legale in Via Torino, 51 Cernusco sul Naviglio (MI). Sprea S.p.a. tratta i dati identificativi e particolari eventualmente raccolti nell'esercizio della prestazione contrattuale. La stessa La informa che i Suoi dati eventualmente da Lei trasmessi alla Sprea S.p.a., verranno raccolti, trattati e conservati nel rispetto del decreto legislativo ora enunciato e nel pieno rispetto dell'art. 32 GDPR Reg. UE 679/2016 per le finalità di trattamento previste per adempiere agli obblighi precontrattuali, contrattuali e fiscali derivanti da rapporti con Lei in essere, per le finalità amministrative e di contabilità, (con base giuridica contrattuale), per le finalità derivanti da obblighi di legge ed esercizio di difesa in giudizio, nonché per le finalità di promozione e informazione commerciale la cui unica base giuridica è basata sul consenso libero e incondizionato dell'interessato, nonché per le altre finalità previste dalla privacy policy consultabile sul sito www.sprea.it, connesse all'azienda. Si informa che, tenuto conto delle finalità del trattamento come sopra illustrate, il conferimento dei dati necessari alle finalità è libero ma il loro mancato, parziale o inesatto conferimento potrà avere, come conseguenza, l'impossibilità di svolgere l'attività e gli adempimenti precontrattuali e contrattuali come previsti dal contratto di vendita e /o fornitura di prodotti e servizi. La avvisiamo, inoltre, che i Suoi dati potranno essere comunicati e/o trattati (sempre nel rispetto della legge), anche all'estero, da società e/o persone che prestano servizi in favore della Sprea che sono state nominate responsabili del trattamento ai sensi dell'art- 28 GDPR Reg. UE 679/2016. Si specifica che non sono effettuati trasferimenti dei dati al di fuori dell'Unione Europea. Si specifica che Sprea S.p.a non effettua trattamento automatizzato di informazione e dati che produca effetti giuridici che Lai riguardano o che incida in modo analogo significativamente sulla Sua persona.
In ogni momento Lei potrà chiedere la l'accesso ai sui dati, la rettifica dei suoi dati, la cancellazione dei suoi dati, la limitazione al trattamento e la portabilità dei suoi dati, nonché poi esercitare la facoltà di opposizione al trattamento dei Suoi dati ovvero esercitare tutti i diritti previsti dagli artt. 15, 16, 17, 18, 20, 21 del GDPR Reg. UE 679/2016 e ss. Modifiche di adeguamento legislativo del D.Lgs. 196/03, così come modificato dal D.Lgs 101/2018, mediante comunicazione scritta alla Sprea e/o direttamente al personale Incaricato preposto al trattamento dei dati. Lei potrà altresì esercitare i propri diritti rivolgendosi al Garante della Privacy, con Sede in Piazza Venezia n. 11 – 00187 Roma, Centralino telefonico: (+39) 06.696771,Fax: (+39) 06.69677.3785. Per informazioni di carattere generale è possibile inviare una e-mail a: garante@gpdp.it @pec.it.
Sprea S.p.a. La informa che Lei ha il diritto, ai sensi dell'art. 7 GDPR Reg. UE 679/2016 di revocare il consenso al trattamento dei suoi dati in qualsiasi momento. La lettura della presente informativa deve intendersi quale presa visione dell'Informativa ex art. 13 D.Lgs. 196/03 e 13 GDPR Reg. UE 679/2016e l'invio dei Suoi dati personali alla Sprea varrà quale consenso espresso al trattamento dei dati personali secondo quanto sopra specificato. L'invio di materiale (testi, fotografie, disegni, etc.) alla Sprea S.p.A. deve intendersi quale espressa autorizzazione alla loro libera utilizzazione da parte di Sprea S.p.A. Per qualsiasi fine e a titolo gratuito, e comunque, a titolo di esempio, alla pubblicazione gratuita su qualsiasi supporto cartaceo e non, su qualsiasi pubblicazione (anche non della Sprea S.p.A.), in qualsiasi canale di vendita e Paese del mondo.
Il materiale inviato alla redazione non potrà essere restituito.

IN EDICOLA

DAL 5 SETTEMBRE



Scansiona il QR Code

Acquistala su www.sprea.it/classicrockanni
versione digitale disponibile dal 2 settembre

KODIAK EMPIRE
PROG IN AUSTRALIA

IL BACIO DELLA MEDUSA
IMILLA

ACQUA FRAGILE
MASS MEDIA STARS

PROG ITALIA

STEVEN WILSON

The harmony codex